

2007. ŐSZ

 APERTÚRA MAGAZIN

## Erdély Miklós filmesztétikája montázsának tört tükrében – avagy dialektikus zárójelek

ADMIN

SZERZŐ

IRODALOMJEGYZÉK

**Kőhalmi Péter**

Az SZTE BTK Magyar, Irodalomelmélet, XX. századi magyar irodalom szakjain végzett, jelenleg a Filozófia szak V. évfolyamos hallgatója. 2007-ben az OTDK Filmtudomány Tagozatának 2. helyezettje.  
kohalmipeter@gmail.com

“

A pohár kiürítése azt jelenti:  
azt mint magába fogadót  
szabaddá-váltjába gyűjteni. [...]  
Az üresség nem semmi.

Hello Kitty és a lisztesfazék – 7/7 2016/06/16  
Kódolatlan utazások – A Forráskód elemzése  
narratíva és látvány szempontjából  
2016/06/13  
A favágó is gyilkos – Tasnádi József: Joy ride  
2016/06/10

### CIKKAJÁNLÓ



Elite Mozgó – Mozdulatlan elit? A mozi kulturális integrációja a rábaközi kisvárosokban a tízes években



Képregény + film = rajzfilm?



A médiafogalom eredete



## I.

## Bevezetés

Erdély Miklós a filmet paradigmátikusan a montázs köré szerveződő művészi kifejezésként írja le. Ezért, ha filmesztétikájával szeretnénk foglalkozni, elsősorban montázs-felfogását kell szemügyre vennünk: dolgozatom vezérfonalát ez határozza meg. Így, reményeim szerint, a szövegeiben minduntalan visszatérő 'montázs' notórius vállatára fogásával közelebb kerülhetünk esztétikájának alapvetéseihez – pontosabban ahhoz a gondolati talajhoz, amin ez fennáll, amin belül jogosultságot nyer a film, mint művészet, ami megadja szükségszerű működési, értelmezési kereteit, s egyben azt a lehetőséget biztosítja számára, hogy mindig ezen túl is mutathasson. Ennek felfejtése, bemutatása dolgozatom elsődleges szándéka.



Erdély Miklós, Három kvarkot Marke királynak, Dirac a mozipénztár előtt. 1968. július 5. Iparterv székház, Budapest

Elsősorban Erdély montázs-eljárásának szerteágazó vetületein keresztül szeretném megadni filmelméletének esztétikai és az azzal összefüggő, de a szűken vett esztétikai kereteken túli

vonatkozásait. Az előkerülő gócpontok önmagukból kibontása mellett próbálok rámutatni az Erdély-szövegek külső vonatkozásaira is. (Mindeközben az erőszakosan „szétolvasó” interpretáció vádját elkerülendő, ügyelve arra, hogy szekunder szövegekként túlnyomó többségben az Erdély által is idézett szerzők szövegeit hívjam segítségül.) Ezzel kerülhet elő dolgozatom második tétje: Erdély montázs-esztétikájának esztétikai, művészetfilozófiai, filozófiai diskurzusbeli helyzetének megadása. Pontosabban megadás-kísérletei. Mert, ahogy majd dolgozatomból, az értelmezésem előrehaladtával remélhetőleg kiderül, közel sem egyszerű vállalkozás Erdély hovatartozásának kérdésére válaszolni – még ha életművének erre az egyetlen szegmensére szorítkozunk is. Ugyanis szövegeiben olyan elemek is megférnek egymás mellett, amelyek a filmről, az igazságról, a megismerésről szóló teóriák összeegyeztethetetlennek vélt pólusai.

Erdély elméletében egyszerre van meg az igény az ontológiai megalapozottságra és a montázs-elv működtetésére. Klasszikus ellentét. Legalábbis itt húzódik az az átléphetetlen demarkációs vonal, amely a témával foglalkozó teoretikusokat két stabilan elválasztott táborra osztja. Persze adódik a kérdés: valóban egybefoghatatlan távolban állnak ezek az elvárások egymástól? Máshogyan kérdezve: hol lehetnek Erdély elméletében azok a rétegek, amelyek *még* és amelyek *már nem* harmonizálnak egymással? Mert ugyan mondhatjuk jól megalapozottan és erősen aporetikusan, hogy Erdély Miklós szövegei úgy szólnak az igazság felmutatásának lehetőségéről, hogy mégis konstruktivista elméletet adnak – de közben látnunk kell, ez csak közelítő megértése szövegeinek, a megértésünk tömörítő, egyszerűsítő, lehetséges, de csak egyik fázisa. A probléma közelebről nézve átrendeződik, s újabbak kerülnek elő: nyughatatlan teóriája épp így fluktuál a strukturalizmus-posztstrukturalizmus, modern-posztmodern pólusok között is.

Ehhez kapcsolódik a harmadik, ugyanakkor persze egyáltalán nem a leglényegtelenebb dilemmám. Hogyan lehet írni egy olyan radikális elméletről, amely a szembenálló teóriák ütközőpontjait mozgásba hozza, feloldja; s amely eközben a tudományterületek territoriális határait nem felszámolni igyekszik, hanem egyszerűen nem is veszi azokat figyelembe? Hogyan lehet írni egy fluxus-szerűen mozgó, mindig ki-terjedő, paradoxikus elméletről úgy, hogy annak az alapvetően dinamikus, határokat nem tűrő természetét a megérteni és szükségszerűen klasszifikálni igyekvő interpretáció ne elfedje, hanem inkább megmutassa? Azaz, ha Erdélyt nehéz elhelyeznünk, hogyan, mit mondhatunk erről?

Dolgozatom pedig innen nézve értékelhető úgy is, mint a viszonyítás próbájának, a biztos fogás

találásának hosszúra nyúlt kísérlete, ami mindinkább tovább tart, annál inkább látja kudarcait. S csak a körkörös kudarcok ismétlése után vethetjük fel: talán valamit mindig alapvetően félreértünk, ha Erdély szövegeiről próbálunk beszélni. Talán értelmezésünk – szándékán kívül – mindig már része a tárgya tárgyának, a montázs-technika működésbe lépésének.

## II.

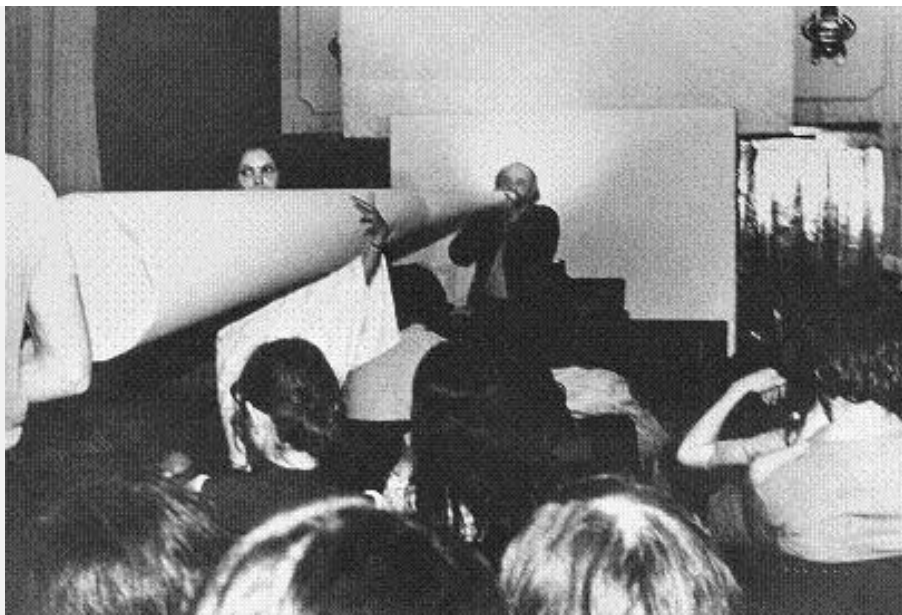
### Diagnózis: montázs-éhség



Erdély Miklós, Altorjai Sándor kiállításának megnyitása, 1971. március 5. Mednyánszky Terem, Budapest

Erdély Miklós a montázs-terminusra építi kiáltványszerű, agitatív, „tényfeltáró” írását, a *Montázs-éhséget*. (Valóság, 1966) [2] Ebben, mint mondja, a montázs tévútra terjedt, félreértették, holott megvoltak az irányadó elődök; de most végre itt az idő, hogy magához térjen. A megújult visszatérést, az újbóli önmagára találást már nem lehet tovább halogatni, ugyanis szerinte itt nem is csak a film a tét. A restauráció igénye (ami egyben destruáló mozzanatokot tartalmaz) kívülről is érkezik: a jelen művészetében sokasodó, helyben megoldhatatlan problémákra a film lehet a gyógyír. Újból, helyesen értelmezve, kifejezésmódját sajtóságos eszköztárához igazítva egyedül ez lehet alkalmas a nyugtalanító tünetek közös okának, a montázs-éhségnek a kielégítésére. A film hivatott arra, hogy a művészeti ágakban rohamosan terjedő, rajtuk elhatalmasodni látszó montázséhséget csillapítsa, mégpedig úgy, hogy a már azokban kigyakorolt montázstípusokat összegyűjti, átveszi, továbbfejleszti: mert/ezért „a film a jövő művészete.”

Minden a montázs felé mutat, „a montázs benne van a levegőben.” A montázséhség diagnózisát a költészetben a képiség áradatára, a prózában a cselekmény temporalitásának „megvadult vágó” módjára való összezilálására állítja; és a zene sem mutat mást konkrét, punktuális válfajával. Megadja filmelméletének [3] maga által vallott mestereit is: a legerősebb szálak Eizensteinhez, Kulesovhoz, Pudovkinhoz vezetnek. Gyógyírként a filmnek a vázolt genealógiában adott nyomokhoz visszatérve újra fel kell fedeznie a montázst, mint a számára legadekvátabb kifejezési formát, és magát montázs-kérdésben a művészeti ágak közül leginkább érintettként ki kell emelnie; emancipálni kell mind a montázst, mind a filmet. [4]



C.E.T.I. Akció a Jön a farkas! Ismeretterjesztő akciók, szemléletformáló gyakorlatok keretében. 1973. május 2. Ganz-MÁVAG Művelődési Központ, Budapest

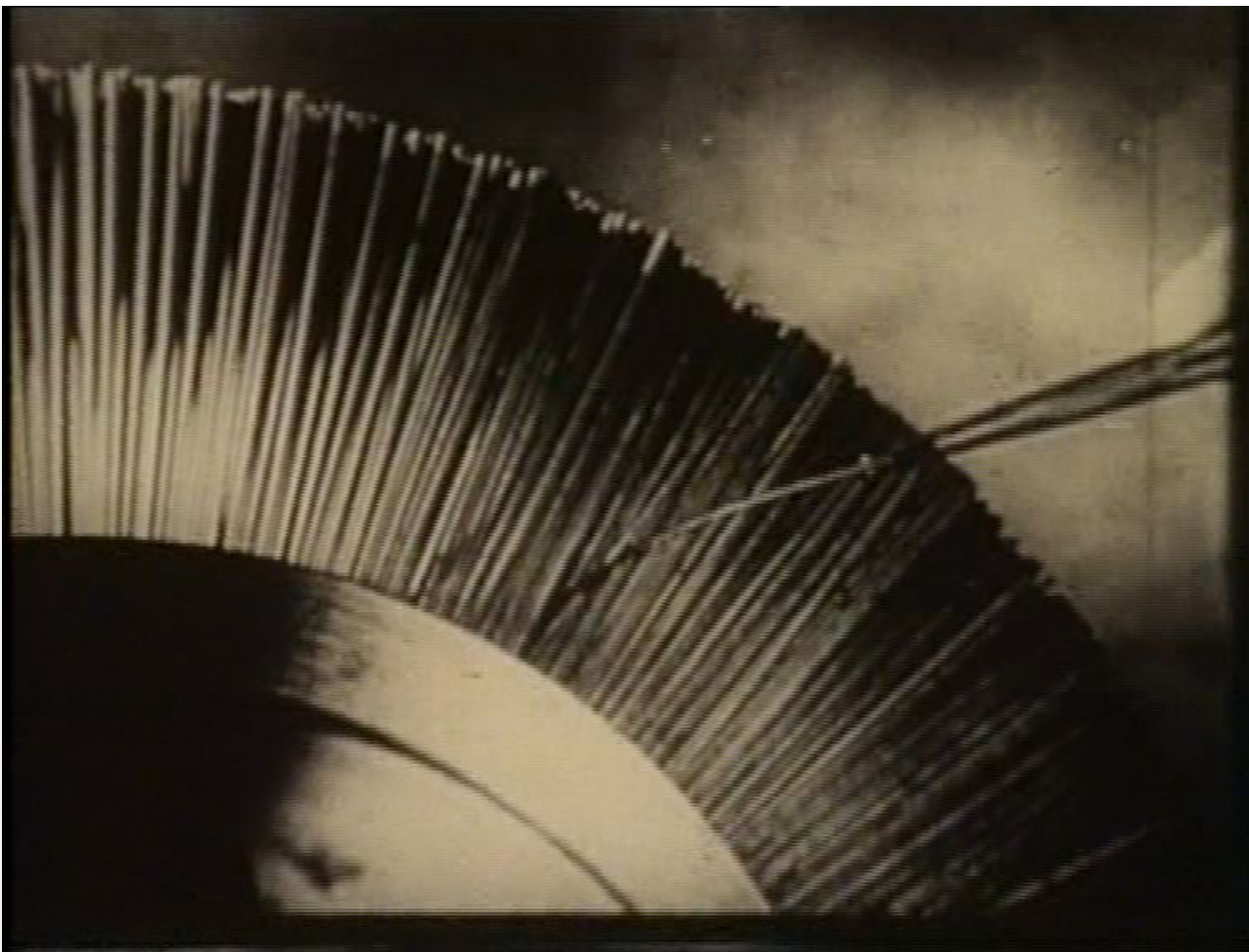
Az pedig még inkább hangsúlyossá teszi a film-montázs várható szerepkörét, hogy az így megtalált „igazi művészet” a leginkább alkalmas arra, hogy az emberek nagy tömegeihez eljusson. Egészen sarkított példával, Erdély kapva a TV gyors terjedése adta lehetőségen a következőt javasolja: „A televízió egy-egy félórás adásban megkezdhetné a montázs nyelvezetének kimunkálását. Ez eleinte nyilván bohókás hatást és visszatetszést keltene, később az új műfaj megtalálná mestereit és a közönségét. Egész rövidesen érezhető lenne áldásos visszahatása a mozikban játszott filmekben is. Némely elszáradt előítélet kiküszöböléséről van csupán szó.” [5] De ezzel pedig már számunkra egy másik dilemma is előkerül: a neoavantgárd (a klasszikus avantgárdból ismert) célkitűzéseinek – a mindenkihez szólás igényétől fűtve az intézményi keretből való kilépés, a kiállítótermek helyett az emberekhez szólás szándéka – és a realizálhatóságnak egymáshoz mért paradoxona. (A montázs rehabilitációjától várt friss lendület feltehetően épp a TV intézményi keretei között múlna ki, s mire kimunkálná eszközeit, azok közel sem a „rémület gyorsaságával” hatnának, hanem pont a lerázandó, megkövült sémákhoz lennének hasonlatosak. A neoavantgárd duhajkodás, amennyiben mégis egy új rend megteremtésében futna ki, máris értelmét veszti, megszűnik.) Erdély az akarás és a bizonyosság keverékének hevében a realitástól némileg elszakadva veti fel ötletét, ami azért jól mutatja a neoavantgárd *lehetetlen* sajátosságát. [6]



S mindehhez, a montázsnek szánt (szinte) mindenre kiterjedő szerepről szólva, (első nekilódulásunkban) még azt is hozzá kell tennünk, hogy Erdélynél a montázs és a montázzsal élő film egy regionális esztétikai megismerésen túlmutatva, tágabb, erősen hegelianus koncepcióra emlékeztető teleologikus történeti folyamba ágyazva kulcsfontosságú szereppel bír.


A sajátos lényegi kitétel, hogy Erdély rendszeralkotó törekvései a montázson keresztül objektívalódnak. A tudat, a gondolkodás és a montázs viszonyát analógiaként értelmezi, ezért a montázs nyomon követésével a szellem történetének fázisait detektálja. A szellem előkerülésének kezdeti lépcsőfokaként, a tudat megjelenése egybeesik a montázs megjelenésével: „Mikor [az ember] a tudat létjogát felismerte és elfogadta, felszentelte és olyan eufóriával ünnepelte, mely a piramisok és más, erejét végsőkig igénybe vevő momentumok építésére ösztönözte. Gondolkodásának geometriai szerkezetét olyan nagyságrendben akarta viszontlátni, amilyenek a tektonikus képződmények. Így győzte meg magát, hogy tudata valóban létezik, valódi hatóerő és nem egy állat betegsége... A szfinx és a piramisok építése úgy fogható fel, mint az első valóságmontázsok, melyek által a valóság képébe a „tudat alakú” piramisokat mintegy belemontírozta”. [7] Így a montázs-kérdés napirendre kerülése sem csupán egy körülhatárolható eszmetörténeti, művészeti korszak önreferenciális szükségét mutatja, tágabb perspektívába helyezve a tudat, öntudat, ész fejlődési szakaszainak szükségszerű állomásaként tűnik fel filmként: „A valóság önvizsgálatának – ami az emberi tudatban mehet csak végbe – nélkülözhetetlen – nem eszköze – *fázisa* a film”. [8] Azt hiszem, már ezekből az idézetekből is jól kitűnik, hogy az Erdély-szövegeket tucatnyi szál köti a klasszikus német idealizmushoz, és azon belül is nem egyetlen szerző neve köré csoportosuló szövegek gondolatiságával rokonítható, hanem sajátos egyvelegét mutatja az ott felmerülő kérdésekre adott válaszkísérleteknek. Az érintkezési felületek keresésének relevanciáját már csak az is alátámasztja, hogy Erdély több helyütt szövegszerűen utal – ugyan más tárgyú gondolatfűzésben – Kantra, Hegelre. Azonban jelen esetben (részemről) nem pusztán a párhuzamok felállíthatóságának bizonyítására fut ki a keresés, hanem inkább az egymást kizáró gondolatok együttes jelenlétére próbál rámutatni.

## Filozófiai (belső) kitérítő



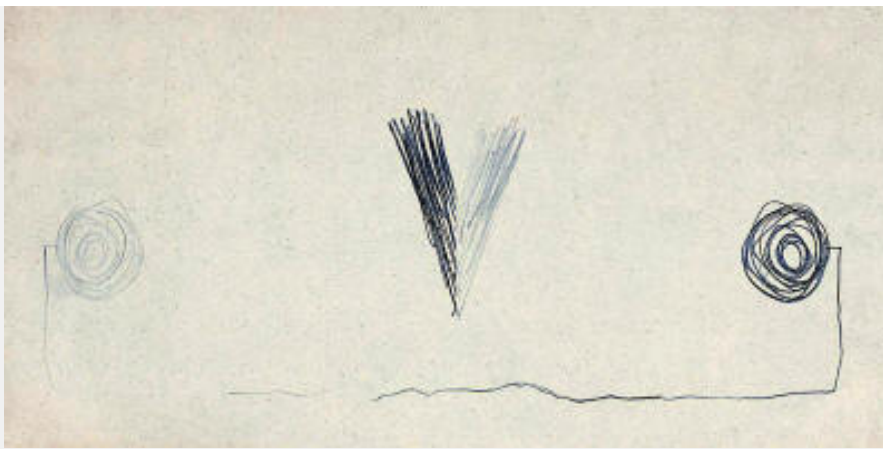
Partita (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)

Hogy mire is gondolok? Egy kis kitérővel megpróbálom leírni. Descartes ontológiai irányba mozdul el, feltárja a szubjektum-objektum, alany-tárgy viszonyt, ami egy megismerő egóban létrejövő megismert tárgy. Ez Hume érzetadatrendszerén (bound of senses) keresztül Kantnál a cogitatumok dezontologizálásában fut ki: érzetadatok, univerzálék, gondolkodási produktumok lehetnek a kiindulási pont. Kant azonban az empirikus gondolkodás prioritását is zárójelbe teszi – és ezzel túllendül Hume-on -, aki szerint, ha csak a tapasztalathoz igazodunk, ismereteinket csak szűk térben használhatjuk, nem vonhatunk le szükségszerűségeket. Kant inkább abból indul ki, hogy a tapasztalat igazodik hozzánk. <sup>[9]</sup>

 A *Tiszta ész kritikája* alapján: az értelem folytat tárgykonstituálást az a priori megismerőképességek




szerint. A megismerés tárgya csak transzcendentális tárgy lehet (értsd: a megismerőképességekhez tartozó); nem tárgyi objektummal találkozunk, hanem az ettől terminológiájában is határozottan elkülönített *jelenséggel*. Erdély fentebb idézett sorait könnyen olvashatjuk úgy, hogy a „tudat létjogának” örömteli felismerése, létezésének állítása egybeesik azon létsajátosságának (egzisztenciáléjának) állításával, miszerint ez annyiban létezik, amennyiben valóságot „átalakító hatóerő”, azaz kitüntetett tárgykonstituáló szereppel bír. Ezzel a kitüntetett szereppel első ízben *élve* (az eufória nagyon is érthető) piramist hoz létre, ami (értelmezésünk első körében) elhatárolandó a valóságtól, amiből építkezik és a „valóság képétől”, amibe „belemontírozódik.” A kérdés az: a piramison kívüli „valóság képe” és a valóság mint a „valóságmontázs” anyaga ténylegesen kivonják-e magukat a tudat „átalakító hatóereje” alól? Avagy a tudat megjelenésével elhatárolható-e bármi is a tudattól, a tudattól független tárgyi objektumként, ami azért mégis megismerhető? – s a kérdés tétje persze a Kanttal való párhuzam állításának lehetősége. A párhuzam igazolása mellett szól, hogy Erdély rendszeresen a ‘valóság’ szinonimájaként használja a ‘jelenség’ kifejezést, ami ebben az esetben kanti felhangokat enged sejteni. Például: „Mikor a fényképezőgép nézőkéje a valóságra irányul, kétségtelen, hogy a kontinuitást szakítja meg, és a kép a *valóság* egy szegmentumát, mint elemet produkálja. Más szóval, azáltal, hogy egy *jelenséget* összefüggéseiből kiemel, olyan komplex fenoménna transzformálja azt, mely az átértelmezésnek lehetőségét megnyitja. [kiemelés tőlem, K. P. – és itt érdemes tovább olvasnunk:] Választás által szellemének keretét erőlteti rá az összefüggő világra, és így kiemelésében szellemének jelenlétét látja viszont.” <sup>[10]</sup> És ha ezzel (újra) egybeolvassuk, hogy „A valóság önvizsgálatának – ami az emberi tudatban mehet csak végbe [...]”, akkor könnyen juthatunk arra az álláspontra, hogy Erdélynél a valóság az emberi tudatban van, vagy legalábbis az emberi tudat által meghatározott valóság/jelenség. A montázs-terminust pedig nem csak a tudati összeszerelés analógiájaként érti, hanem – ahogy a film legelemibb technikai egységének, a fotónak a működési elvére is kiterjeszti – a mindenkori elemi percepció a priori, törvényadó formájaként is használja.



Erdély Miklós, Indigórajz, 1980, telexpapír, grafit, 21 × 43 cm Erdély-hagyaték (Fotó Lugosi Lugo László)

Hegel viszont úgy véli, ha ontológiai kijelentéseket akarunk tenni, nem a megismerés képességét kell vizsgálni: innen Kant transzcendentalizmusa merő dezontológia – és persze Kant oldaláról az ontologizálás rajongó idealizmus –, megismerhető és megismert viszonya nincs megalapozva, nem ontológiai viszony, nincs tárgyi objektumfogalom, mert nincs valóságfogalom sem. Hegel azt állítja, hogy a megismerőképességek a valóság reálviszonyaitól függenek. Az idealitás-szféra túlsúlyát a realitás kiiktathatatlanságával ellenpontozza: a kettő nála egymásra vonatkozik. S Erdély pedig mintha legalább annyira beszélne e felfogás mellett is. Montázsának átrendező mozzanata amennyire a megismerőképességek által behatárolt tudat fennhatóságát hirdeti, legalább úgy érvel a „tisztá realitás” érvényre jutása mellett is: „Tudatosítani kell, hogy a jó film nem dolgozik lefordítható absztrakciókkal, mert folyamatot ábrázol, de nem tiszta absztrakcióval, mint a zene, hanem – ha lehet így mondani – *tiszta realitással*, mint semmi más. »Filmszemmel« rögzített jelenet nem absztrakciója a jelenetnek, mint ahogy a festmény az ábrázoltat elkerülhetetlenül absztrahálja.” [11] – és sorolhatnánk még a többször hangsúlyozottan, mintegy kitételként jelenlévő (reál)ontológiai passzusait. Ismét előhozakodhatnánk (most fordított érvelésben) a már idézett ‘valóság’ – ‘jelenség’ szinonimakapcsolatával is, de ez már közelebből inkább csak a helyzet eldöntetlenségét mutatja, Erdély kettős beszédét. Hogy azért jobban lássuk a hegelianus gondolatok meglétét is – és Erdély ismét csak polifonikusnak nevezhető beszédét – érdemes még egy Erdély-passzust elolvasnunk: „A montázs [...] olyan szerkesztési elv, melyben a konkrét és az eszmei egyszerre, dialektikus egységben érvényesül. [...] A montázs olyan technika, mely megidézi az ellentmondást, és addig élezi a feszültséget, míg az a szépségben feloldódik és egyesül.”

[12 

A Kant és Hegel közötti különbségek sejtetik az Erdély szövegek komplexitását, a montázs-terminus olyan mérvű kiszélesítését, amiben egymással össze nem férő elemek is egy fedél alá kerülnek: a diszperziót és annak gyűjtőhelyét, a nem összeférő különbségeket és az ezeket mégis egybetartó közös felületet egyaránt a montázs tájékán kell keresnünk. De hogy Erdély ‘montázs’-használatához közelebb kerüljünk, a továbbiakban szövegeinek jóval kisebb szegmenseit kell közelebb hajolva szemügyre vennünk.

**(1+1=3)≠(1+1=3)**

Erdély Miklós montázs-elméletéhez szorosan köthető előzményként az avantgárd filmmontázsról írhatunk: ha Erdély montázsát meg szeretnénk érteni, mindenképp beszélnünk kell Eizensteinnel is – s

nem is csak azért, mert a szovjet avantgárd film környékén születik meg a filmmontázs azóta is megkerülhetetlen, rendszerező teoretikája, hanem mert Erdély is őt jelöli meg az egyik mérvadó viszonyítási pontként. Tőle veszi át a jelentés  $1+1=3$  képlettel leírható alakulását. [16]

Eizenstein vérbeli újítként érkezett a filmhez, ahogy írja: „Mint a beduinok vagy az aranyásók, úgy érkezünk a kopár vidékre, mely mérhetetlen lehetőségeket rejtett magában [...]”. [17] Elméleti és gyakorlati újítként tevékenységének a központjában, mondhatjuk, a montázs áll; de ahogy Erdély sem, ő sem csupán a montázs teoretikusa. S ha a recepció számára Eizenstein neve elsősorban a montázzsal függ is össze, írásainak nem feltétlenül (csak) a montázs a tétje. Folyamatosan finomított montázs-elmélete talán inkább tekinthető megoldási kísérletek sorának a háttérben lévő, Eizensteint alapvetően foglalkoztató problémákra. Az eredendő, egymással nehezen összeegyeztethető elvárás-ellentét, hogy a film egyszerre váltson ki zsigeri hatást és gondolatot: amely reménye szerint a montázzsal oldható meg. A 20-as évek első két harmadának szenzuális, emocionális montázsát ellensúlyozandó vezeti be az intellektuális montázst. [18] Az  $1+1=3$  képlet azt a nem mennyiségi, hanem dialektikus ugrást írja le, melyben a beállítások összeütköztetésével új minőség, (új) jelentés, értelem születhet. Ahogy önéletrajzi írásában visszaemlékszik: „Pontosan úgy, ahogyan lehetséges az emocionálisan ható »attrakciók montázsa« [...], szemlátomást lehetséges az intellektuális attrakció is. »Intellektuális attrakció!« Születési éve: 1928. Egyezményes jelölése: »IA 28.«.” [19] A *Montázs 1938* szerint: „Helyes volt és máig is érvényes az a tény, hogy egy montázs két részének szembeállítása már nem a kettő összegére, hanem a kettő *szorzatára* emlékeztet. A szorzatára, mégpedig azzal, hogy – az összeadástól eltérően – a szembeállítás *eredménye minőségileg* (dimenzióban, vagy ha tetszik, fokozatilag) mindig különbözik a külön vett alkotóelemektől”; azaz: „Bármely egymás mellé helyezett két filmrészlet szükségképpen új fogalmat fejez ki.” [20] Ami Eizensteinnél átmenet egyféle „belső beszéd”, a „szenzuális gondolkodás” későbbi (30-as évek vége, 40-es évek) montázzsal való megcélzása felé, mikor: „Tehát az én »intellektuális mozim« módszere abban áll, hogy a fejlettebb tudat kifejezési formáitól (hátrafelé) a korábbi tudatformák felé haladok. A mi általánosan elfogadott logikánk beszédétől egy más szerkezetű beszéd felé.” [21] Maradva az intellektuális montázs alapeseténél, Bazin pedig erről a következőképp ír: „A kép mondanivalóját egy másik kép segítségével erősíti meg, mely nem szükségképp függ össze az első képen ábrázolt eseménnyel; ilyen például a *Régi és az újban* (Sztaroje i novoje) az a megoldás, hogy az üzekedő bika képére egy tűzijáték képe következik. Az intellektuális montázst azonban ilyen szélsőséges formában még feltalálója is ritkán alkalmazta. Elvben igen közel áll hozzá az ellipszis, azaz

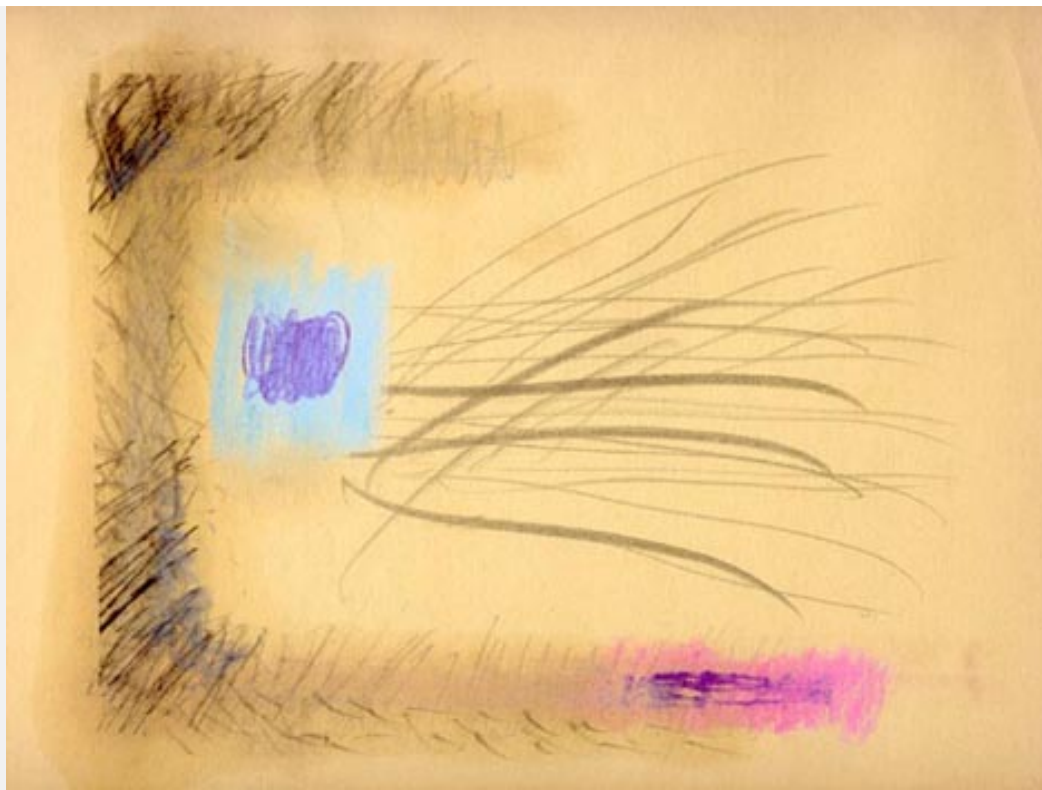
a képkihagyás, a hasonlat és a metafora gyakrabban használt eljárásai is, ilyen például a székre dobott harisnya vagy a kifutó tej (H.-G. Clouzot: *Bűnös vagy áldozat?* – Quai des Orfèvres).” [22]

Tehát Erdély Eizensteintől veszi át a montázsképletet. De míg Eizenstein klasszifikációja jóval több típusból áll össze, és ennek egy, írásaiban is változóan meghatározott, azért egyre inkább kiemelt fajtája az intellektuális, addig Erdély – hogy ne totalizáljak, persze meg kell említeni, ő sem kizárólag egy montázsról beszél, de – a jelentés  $1+1=3$  képlettel leírható alakulását veszi a „valódi” montázs és a film differencia specificájának, ezzel messzemenőleg felértékelve az eizensteini montázs-matematikát. Amelynek az Erdély-féle értelmezéséhez még két dolgot hozzá kell tennünk: a filmbeli jelentésadás alaptendenciájának, mint jelentéskioltásnak a bemutatásával [23] a kései – a túlzottan intellektuális montázsból „hátrafelé” haladó – Eizensteinnél is inkább egy eredendő, emocionális állapot elérésének lesz záloga nála a montázs. [24] Valamint az eizensteini intenció két összeegyeztetendő tagjának (érzéki hatás + értelem) problémája Erdélynél tovább bővül a „tisztá realitás” ontológiai igényével.

Erdély utóbb említett problémáját (problémabővülését) a montázsnak egy másik, általa használt, oppozícióra leegyszerűsített formáján keresztül (intellektuális-, szemben a zárt montázzsal) próbálom kicsivel érthetőbbé tenni. Ehhez viszont még egy pillantást vetnünk kell a némafilm utáni korszakra. Már a húszas évektől Mumau, R. Flaherty nyomán a radikális montázs erejét, terét veszti, a negyvenes évektől pedig más technikai megoldások kerülnek elő montázsként. Orson Welles az *Aranypolgárban* (1941) a mélységben komponálással, a folyamatos kameramozgással egy snitten belül tudja változtatni a tér/idő felosztást – egy kifejezéssel: belső montázzsal. Erdély a különösebb interpretációs erőfeszítést nem igénylő montázsfajták, a belső montázs eluralkodását nehezményezi az eizensteini intellektuális montázs rovására. [25] Ugyanis a tömegkultúrában a „bámészkodásban kivörösödött nézők” slendrián ízlését megnyerni, megtartani igyekvő filmipar épp az intellektuális montázst, a film legsajátságosabb eljárását számúzi a banalitás, a közérthetőség kedvéért. Ráadásként, ha számon kérik rajtuk a montázst (micsoda csúsztatás!) Eizenstein nevével hitelesítik magukat: „Hogy jelenlétét igazolják, zárt vagy belső montázstra hivatkoznak. Erre vonatkozó filmesztétikai mondatok »tulajdonképpen«-nel kezdődnek, és Eizenstein nevével fejeződnek be.” [26] Erdély kultúrkritikai szövegei pedig ugyan érthetőek, de a belső montázst az intellektuális montázstól leválasztani, lényegesen eltérő értelmezői hozzáállást (hozzáadást) implikáló szerepét tételezve, nem egészen állja meg önmagában a helyét – helyesebben az elkülönítés más szempontok szerinti különbségeket is enged sejtetni. Ugyanis a belső montázs Orson Welles nyomán kezdetben nem minden nehézség nélkül felelhetett meg a nézők kényelem, egyértelműség-

elvárásainak – bár ebben benne volt a narráció keverése, a cselekményidő összeszabdálása is. De persze az időnek kitéve minden eljárása megszokottá, sőt, a biztos, kiszámítható jelentés egyik technikai zálogává válhatott a filmipar számára. [27] A felállított ellentét inkább egy másik, nem is kultúrkritikai síkon mozgó – itt háttérben lévő – problémára hívhatja fel a figyelmet: a belső montázs talán sokkal inkább azért nehezen összeegyeztethető az intellektuálissal, mert kétesen köthető össze vele az Erdélynél lényeges valóság-koncepció. A belsőben nincs meg a direkt fizikális aktus, a vágás, ami által a valóság újrailleszthető töredékekre, valóság/jelenségtöredékekre bomlik, az átrendezés tárgyi vonatkozása, ami a film anyagszerűségére is felhívja a figyelmet (azzal együtt, hogy talán éppen ez a mozzanat egy másik szemszögből zárolja az ontologikus értelmezés lehetőségét). Mindenesetre nem tévedhetünk nagyot, ha az elkülönítés lényegi okaként itt egyszerűen a vágás mellőzésére (is) gondolunk, ami Erdély központi ontologizáló téziseinek lehetőség-feltételeként nélkülözhetetlen – és aminek ritka személyes alkalmazását Orson Welles egy interjúbán igen egyértelműen összegzi: „Azért csinálta meg *A gonosz érintését*, mert nem akadt semmi más? / Ez volt a nyolcadik munkám!... Tudja, tizenhét éve dolgozom, nyolc filmet rendeztem, de ebből csak hármat vágtam magam. / Az *Aranypolgárt*?... / Az *Othellót* és a *Don Quijotét* tizenhét év alatt!” [28]





Erdély Miklós, Life sorozat, (a)1986. 23 x 30 cm, vegyes technika

Ezzel együtt látnunk kell, Erdély genealógiai célkitűzéseinek explikálásakor többirányú mozgásban van. A helyes alap horizontjának hozzáférhetővé tétele nála együtt jár (többek közt) korának fajsúlyos, tömegében meghatározó ipari filmezés elméleti háttérének destruálásával. S ezért egy tárgykörhöz tartozó distinkciók érvmenetébe kénytelenül más tárgykör kitételei is szerepet kapnak: a meghatározások kölcsönösen egészítik ki egymást, egyszerre, egy időben, egy logikai térben. A feladat tehát csak látszólag egyértelműen adott, a montázs-éhség diagnózisból értelemszerűen következő Erdély számára – s így ez nekünk is könnyűszerrel lenne követhető (remélhetőleg): első feladatként az eizensteini, kulesovi nyom megtisztítása, s ha ez megtörtént, megújítva térhetnénk vissza a már egyszer „csúfosan” elhagyott nyom-vágányra. Gondolhatnánk, a montázs genotípusának megtalálása, fogalmának egy pontba sűrítése egy következetes analitika biztos szorításában, ha nem is apodiktikus, de jól körülhatárolható tételekhez, a további vizsgálatok stabil kiindulópontjaihoz vezetnek bennünket (Erdélyt és minket.) Azonban Erdélynél ez a törekvés, habár céljában adott, közel sem zárja ki az újabb

kiterjesztő értelmezéseket. Erdélynél az „eredeti értelemben” vett montázs felkutatása nem vonja maga után a montázs-gesztus, a jelentéskioltság fogalmi körülhatároltságban konzekvens használatát. Ahogy ő írja: „A montázs története elmond valamit a lényegről, még ha ez a lényeg általánosabb érvényű, közhasznúbb és közkeletűbb annál, minthogy egyedül csak a M[montázs]t értelmezze” [29] – és mondandója már csak ezért is folyamatosan több szölamra oszlik. [30]

Nekünk ennek előrelátó tudatában némileg módosítanunk kell kérdésünk célját, a rákérdezettét. Végző soron meg kéne vizsgálnunk, hogy mi teszi lehetővé (vagy akár szükségessé) a montázs és jelentéskioltság fogalmának sokrétű kiterjesztését az Erdély-szövegeken belül. De először is, hogy a kérdésünk legalkalmasabb kikérdezettjét megtaláljuk, meg kell mondanunk, melyek a montázs és a jelentéskioltság bemeneti-kimeneti elemei? Milyen részekből tevődhet össze a montázs, mi jellemzi ezeket – azaz, pontosabban, Erdély milyen kategóriák szerint jellemzi ezeket (Eizensteinnél, Kulesovnál, s így egyszerre magánál is)? De mindennek előtte pedig, ha feltevésünk igaz a „több pályás, de mégis egy időben zajló mérkőzésről” a genealógia kapcsán, akkor az összövegek interpretációjában elsősorban Erdély személyes törekvéseit kell felmutatnunk – illetve ezen túl a vendégszövegek és az Erdély gondolatok összeegyeztetésének nehézségeit.

## „Genealógia”: ontológia és/vagy montázs



Erdély Miklós, Előadás a Kossuth Klubban 1984. március 5-én

Erdély a vágó szerepének helyes értékelésére Kulesovnak Pudovkin által kölcsönvett mondatait idézi: „A filmalkotás anyaga tulajdonképpen a filmszalagrészek, és a komponálás módszere nem más, mint ezeknek a részeknek egy sajátos teremtő rend szerinti összeállítása. A filmművészet nem akkor kezdődik, amikor a színészek játszani kezdenek, és a fényképezés megkezdődik, hanem akkor, amikor a rendező a kész filmkockák összeállításához fog”. [31] A dupla idézet, mint felmutatott „összöveg”, tökéletesen passzol (hiszen ezért választotta) Erdély elgondolásaihoz – de hozzá kell tennünk (ahogy Eisenstein esetében is láthattuk), nem biztos, hogy feltétlenül Kulesov filmteóriájának magvát tükrözi. Ezért, azt hiszem, az Erdély által választott idézetet olvasva talán nem is olyannyira Kulesovot, mint inkább Erdély „Kulesov”-ját olvashatjuk. Én itt először ezt teszem meg – Kulesovra pedig utána térek „vissza.”

Tehát az „Erdély-Kulesov” passzus szerint a montázs (a film) építőelemei a filmszalag kisebb-nagyobb darabjai; a film rendezője a film vágója. Az idézet szerint a rendező elképzeléseinek tényleges megvalósításához nem tartozik hozzá a színész, a helyszín kiválasztása, és a színész játékát sem kell instrukcióval az elképzelthez igazítani, alkotói munkáját a vágóasztalon gyakorolja. Radikálisabban

mondva: a filmet „hozott anyagból”, képkockákból szervezi. Ami számunkra azért is lehet fontos, mert ezek az elemek – Erdély ide behelyettesíthető szavaival „jelenettöredékek”, „jelenségtöredékek”, „valóságtöredékek” – így tökéletesen lefedik a talált tárgy klasszikus, avantgárd óta kulcsfontosságú szerepét. Erre rímelnék Erdélynek a következő (a „talált-snittes” koncepciót még végigvivő) *Partita* című filmje (1974.) idejében írt sorai: „Ha valaki önmagának és a művészettörténetnek végre elhitte: a minőség a formálás *hogyanjára* vonatkozik, könnyen következhet, hogy a filmet akármelyik vágószoza kosarának hulladék anyagából is el lehet készíteni.” [32] Magának a filmnek, A *Partita*nak a filmterve pedig ennek az új avantgárd elképzelésnek (számunkra) talán a legtömörebb írott, Erdély-féle példája (lehet); mely címe szerint *Igényeltár*, alatta tárgymegjelölésként pedig a (*forгатókönyv helyett*) szerepel. Ennek néhány tétele: „4. 2500 m híradófilm-hulladék, 16 mm-es. 5. 4000 m tetszőleges dokumentumfilm-hulladék, 16 mm-es. 6. 600 m természettudományos ismeretterjesztő tetszőleges filmanyag.” [33] És habár későbbi filmjeiben már a vágókosár tartalmának újrendezése helyett nagyon is forгат, a „koncepció talált tárgyaihoz” legalább az operatőr mögöl, és a vágóasztal mellett ragaszkodik: „Nem én vagyok az operatőr! Én az operatőr munkáját kész anyagnak veszem. Nem nagyon foglalkozom a képpel. Csak úgy nagyjából... Majdnem úgy fogom föl, mint a talált anyagot.” [34]

A montázs-elemek eredetének ilyen teóriájával kerülhetünk közelebb a film ontológiai státuszának Erdély-féle értelmezéséhez. Szorosan az előzőekhez tartozik, mintegy azoknak a folyománya, hogy a rendező/vágó a valóság elemeit állítja új rend szerint össze, s a végeredmény ezért eredendően realitással bír: egészen egyszerűen a celluloidszalag a maga dologiságával a film átrendezendő valósága, legalábbis első szinten.



Partita (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)

Másutt pedig a montázs építőelemeinek stabil ontologikus eredetét a használt fotó közvetlen ikervalóságosságával magyarázza, miszerint a fotó eredete megegyezik a rajta ábrázolt eredetével, magánvaló létének struktúrájával, hiszen közvetlenül annak a fénye írja meg. A filmkocka legalább motivált, indexikus jel, de lehet a valóság duplikáltjánál több, valóbb is: „Tételezzük fel, hogy a teljes valóság filmszalagra véve hatalmas raktárban rendelkezésünkre áll. A felvételek minden részletet ábrázolnak. Ha valamely valóságdarab mégis hiányozna, azt pótlólag elkészíthetjük; ezt a kényszerű kiegészítést nevezzük általában *forгатásnak*. [...] A jelöltet és a jelölőt azonosnak vesszük, s némi egyszerűsítéssel úgy tekintjük, hogy minden felvétel önmagát jelenti. A mesterségesen létrehozott


szituációk filmezését kiiktatjuk vizsgálódásaink köréből, azt teljes egészében a színművészetnek szolgáltatjuk vissza”. [35]


És ez miért lényeges? Mert így, az alkotóelemek eredetének e kettős tárgykategoriális értelmezése szerint működik a „tisztá realitással” ábrázolás. S a film kitüntetett ontológiai gyökerére való hivatkozással (és azzal élve) kerülhető el a „realitás illúziója” megteremtésének kétes érdeme, hiszen innentől ez semmiképp nem illúzió. Merthogy az általános, kiküszöbölendő probléma a következő: „Ahogy a film technikailag tökéletesedik, a realitás illúziója fokozódik. De régi esztétikai alaptörvény, hogy kifestett, ember nagyságú élethű szobor nem kelt esztétikai hatást – panoptikumba való”. [36] A kritikai művészet záloga pedig – hogy a film ne is egyszerű ismétlés legyen csupán – a vágó átrendezése.

Itt viszont már meg lehet jegyezni: a kész filmkockát az alkotás anyagának tekintő hagyományt, és ezzel a montázs, a vágó felértékelését habár Pudovkinon keresztül „Kulesovra” vezeti vissza, a takarásban lévő előd, Kulesov, amennyiben mégis él a vágás által felkínált lehetőségekkel, azokat nem egyszer éppenhogy a realitás illúziójának felkeltésére, az illúzió realitásának előcsalására használja. Kulesov több kísérletével ezt próbálja demonstrálni: az *Alkotó földrajz*ban egy térként mutat be több helyszínen felvett jelenetet – Hohlova és Obolenszkij Moszkva különböző terein, mégis egy helyen találkoznak, hogy aztán felsétáljanak a Fehér Ház lépcsőin. Másutt láthatjuk az ideális nőt, ahogy indulás előtt készülődik – sajnos több személyből összevágva: „Egy tükör előtt ülő lányt vettem filmre, amint kifesti a szemét és a szemöldökét, kirúszozza a száját és felveszi a cipőjét. Egyedül a montážsnak köszönhető, hogy úgy mutathattuk be a lányt, mint a való életben, pedig valójában nem létezett, mert egy nő ajkát, egy másik lábát és egy harmadik hátát meg egy negyedik szemét fényképeztük le. A darabokat meghatározott sorrendben ragasztottuk össze, és teljesen új ember jött létre így az anyag teljes realitása mellett. Ez a fenti példa ugyancsak azt mutatja, hogy a filmhatás egész ereje a montážsból fakad. Egyedül csak az anyaggal soha nem lehet ilyen abszolút soha nem volt és látszólag hihetetlen dolgokat teremteni”. [37]

Mi ez, ha nem a realitás illúziója? Ezek a próbálkozások mindamelllett, hogy empirikusan bizonyítják a montázs (ál)valóságteremtő erejét, az egymásra fényképezéssel, a technika fejlődésével a valóságot idéző lehetséges világok illúziója felé nyitották meg az utat. Erről pedig André Bazin *Tilos a montázs* című esszéjében a következő véleményen van: „a mozilátogatás szokása lassanként érzékennyé tette a közönséget, és már a figyelemnek csak egy kismértékű koncentrálására lenne szükség ahhoz, hogy különbséget tudjon tenni a »reális« és a csupán a montázs által szuggerált jelenetek között [...] [de] nem



az a fontos, hogy a trükk láthatatlan legyen, hanem az, hogy egyáltalán volt-e trükk vagy sem, valahogy úgy, ahogy egy hamis Vermeer-kép szépségével sem lehet eredetének kétes volta ellen érvelni”. [38 

Véleménye szerint nagyban korlátozni kell a montázs és a vele egy kalap alá vett trükk felhasználását, mert ellehetetlenítik a filmmese ontológiájának érvényesülését. Nem ért egyet a filmszerűség lényegét a montázsban megtalálókkal – ugyan a montázsnak szerinte is megvan a helye (írásának címével ellentétben), de jóval kisebb hatásokkal szabad csak működtetni -, e helyett a filmet a fénykép időbeli kiterjesztéseként ontologikus gyökereivel határozza meg. [39 

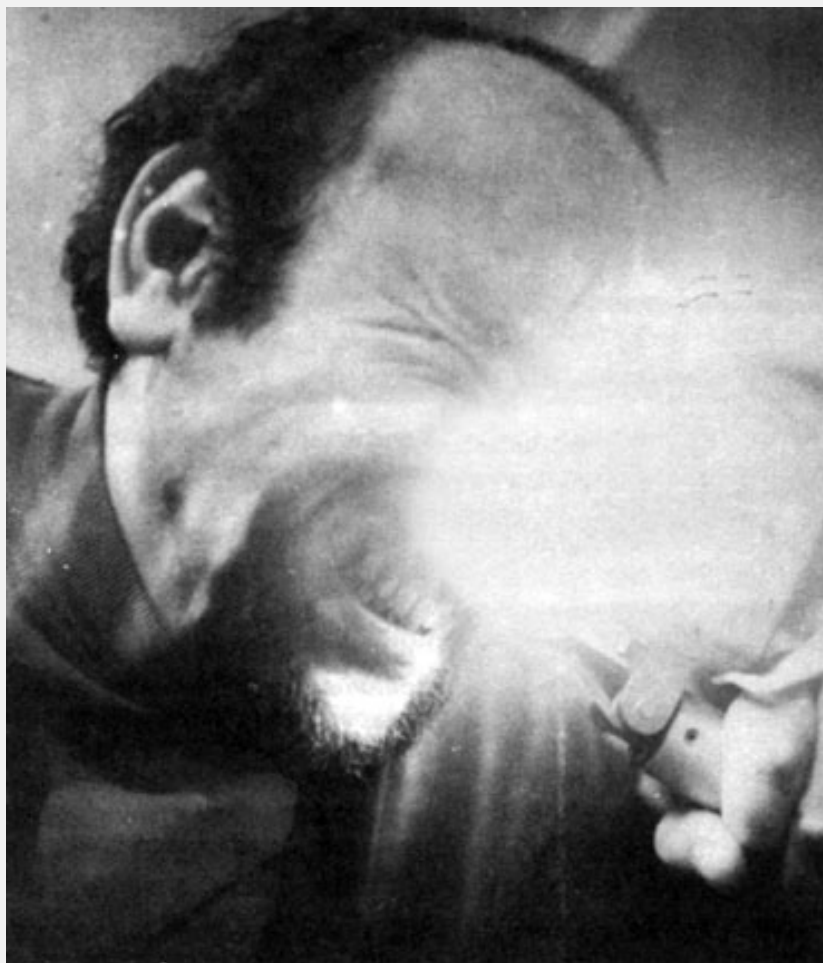
És ez az ontologikus elgondolás pedig – az Erdély, Pudovkin, „Kulesov”, Kulesov, Bazin kör végén – Erdélyhez vezet minket vissza, ugyancsak vele rokonítható. A kör – pontosabban a kör szétesése, amit az Erdély-gondolatok tartanak mégis egybe – mutatja Erdély vállalkozásának nehézségét: úgy teszi egyenértékűvé a filmet a montázzsal, hogy közben mégis „tisztá realitással” akar ábrázolni. S ha a két elv együttes érvényesülésének mikéntjére keressük a választ Erdély szövegeiben, láthatjuk, hogy a montázs és az ontológiai igény még inkább ellehetetlenítik egymást, mint Kulesov és Bazin vázolt esetében. Mert Erdély nem csak hogy él a montázs általi átrendezés erejével, a kulesovi, eizensteini montáznál is radikálisabb, direkter módon teszi azt.



Partita (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)

Amíg Kulesov az anyagok egymásba toldásával meghagyja nézőinek a realitásként látás biztos befogadói posztját, Erdély ebből módszeresen billenti ki őket – hogy cserébe egy másik realitást, a realitás igazságát adja. [40] Kulesov, ha lehet így mondani, nem is a montázs erejét használja ki, hanem közönsége szűzies, a filmre és önmagára nem gyanakvó értelmezői tradícióit. S habár ez épp elég ahhoz, hogy a bazini értelemben vett valóságosságot faramuci módon, becsapva játssza ki, valójában a film lehetséges valóságosságának befogadói kereteit érintetlenül hagyja, s így (befogadásesztétikai szempont felől) kerülhetünk mégiscsak „közel” az ideális nőhöz. Ugyanis Kulesovnál egyáltalán nem egy állításbeli jelek és denotátumainak, deszignátumainak viszonyáról (vagy a viszonyuk lekérdezhetőségéről)

van/lehet szó; nincs is szükség ilyen módon lebontható állításra, ha a befogadói póz eleve doxikus azonosságot feltételez („ideális” esetben még Pinokkió személyében is): nem a filmmese ontologikus itt, hanem a befogadói attitűd.



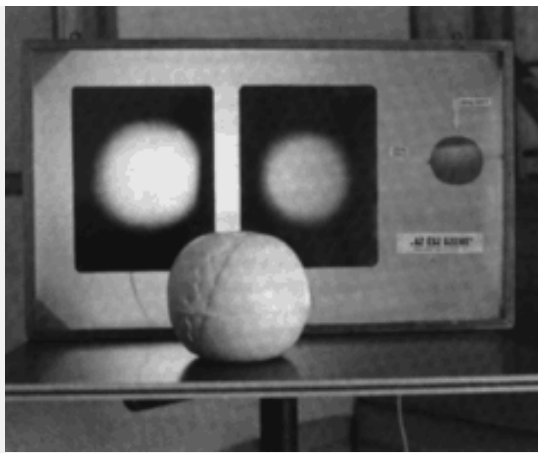
Erdély Miklós, *Önvilágítás*, 1969

Kulesovhoz mérten Erdély montázsának radikalizmusa pedig abból nyilvánul meg, hogy a felszínen dolgozik, nem próbál titokban maradni, sőt. Erdély a befogadói oldal tunya belehelyezkedésének látens mindennapiságát notóriusan reflexivitásba kényszeríti, zavart gerjeszt, kibillent montážsa fedetlenségével. (Elég itt a nyersanyag tudatos „mocskolására” gondolnunk, a nyersanyag anyagiságával játszó, a

konvencionális befogadást eltérítő eljárásokra: a visszacsévélésekre, lassításokra, arra, hogy a mozi vásznán a vágóasztal prizmájának hullámzó képe vibrál, arra, hogy sokként a csévézés visító herzei nulláznak.) A montázs nála kikerülhetetlenül érzékelendő, s ez a nyersanyag-valóságot átrendező mozzanat kénytelenül két irányba reflektálandó: az objektum (film, jelenség, jelenségtöredék, valóság, valóságtöredék) felé és a szubjektum (befogadó) módosult szubjektum-objektum viszonyának következtében saját egzisztálásának frissen feltáruló lehetősége felé. „[a montázsnak] Módja van a végtelenségig finomítható, tapintatos eszközeivel a jelenségekhez egészen közel férkőzni, a legintimebb kapcsolatot létesíteni a közönséggel, és olyan közelségből hatni, mint az önvizsgálat, a folyamatosan felelősségre vont világnézet, a nyugtalanító erkölcsi ízlés; a kibontakozó élő forma által”. [41] S montážsa emellett – és a modell ontologikus struktúrájának filmbeli módosulatlan továbbélését leginkább ez akasztja meg – jellé teszi a jelenségtöredékeket egy új, filmnyelvi kontextus számára. Itt minőségváltás, metamorfózis történik: a valóságtöredék önmagát, mint jelöltet mutató önnön valóságstruktúráját őrző zárt jelölője filmnyelvi jellé avanszál. Az elidegenítés pedig nem is marad abba, nem merül ki egyszeri kizökkenésben, ismétlések sorozata újbóli – immár filmnyelven belüli (!) – de- és egyszerre kontextualizálást hajt végre. Ennyiből legalábbis még nehezebben olvashatóak össze logikai apória nélkül montázs-eljárásával az ontologikusságot hangsúlyozó szövegei.

Azt hiszem, a differencia több síkon való letapogathatóságát némileg körülírva, és az egyik pólusáról, ami az ontologikusság igénye köré szerveződik (ideértve célját, hozadékát), a minimális kifejtettség igényének már talán eleget tettem. Most áttérek a másik oldal, az átrendezés, a folytonos rekontextualizálás kifutására, arra, hogy Erdélynél ez milyen hatásmechanizmus, és milyen ezen keresztül elérendő célok érdekében nélkülözhetetlen.

## Kultúrkritika, ideológiakritika



Erdély Miklós, *Az ész szeme*, 1973, gipsz, röntgenfelvétel, felirat, Haraszty István tulajdona (Fotó Lugosi Lugo László)

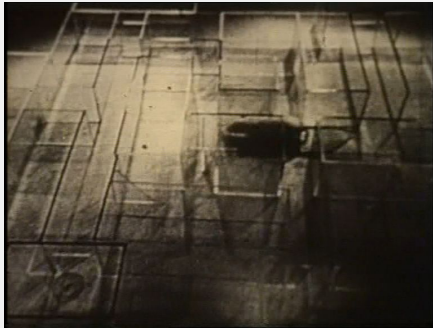
Mint már röviden említettem, a montázs és az ismétlés rekontextualizáló mozzanata a biztosíték arra, hogy a film kritikai művészetként működhessen. S az eljárás, amennyiben központi stratégiaként működtethető, Erdély reménye szerint kultúr-, ideológiakritikaként is funkcionál: a megismerés kiszédítése először is kiszélesítés, az észlelés önreflexív tudatosítása; a valóság/jelenségtöredék jellé tétele kimozdít egy egyszerű, behelyezkedő percipiálásból, aktivitást, gondolkodást követel meg. Heideggerül mondván, az *egyszerű létmegértést*, az *eredendő létben levést*, a *világban-benne-lét* mindennapiságának *akárki*ként való létmódját, és az ezzel összhangban lévő speciális diszpozícióit, így az audiovizuális befogadást ejti csapdába. Rámutat(tat) a *csak nézés* esetlegességére azzal, hogy az elemi 'megértés' objektíven *kézhezállónak* vélhető tárgyait szabdalja szét, rendezi át. Heidegger a *jelenvalólét* mindennapi létének hanyatlása kapcsán ír az *akárki* önmagát gyökértelenné tevő aktusairól: „A szabaddá vált kíváncsiság azonban a látásról és nem a látott megértéséről gondoskodik, azaz ahelyett, hogy a látotthoz viszonyuló létre tenne szert, *csak néz*.<sup>[42]</sup> Csak azért keresi az újat, hogy ettől újólág tovaszökkenjen az újhoz. E látásnak nem az a gondja, hogy megragadjon, és tudón az igazságban legyen, hanem lehetőséget keres arra, hogy átengedje magát a világnak”.<sup>[43]</sup> És habár Heidegger megjegyzi, hogy ezzel a fejtegetésével nem szeretne moralizálni, és a „kultúrfilozófiai” célzatosság távol áll tőle, a mindennapi megértés ez a fajta interpretációja akár behelyettesíthető lenne Erdély kultúrkritikájának szubjektumelméleti alapjaiba. Azért csak ilyen óvatosan „akár behelyettesíthető lenne”, mert Erdély szubjektum-modellje nem pontosan körvonalazható, ez egyetlen írásának sem

explicit tárgya. Erdély nem foglalkozik egzisztenciális analitikával, tőle csupán annyit tudunk meg (érintőlegesen) a szórakoztatóipar befogadójáról, hogy behelyezkedő, kiszolgáltatott tunyasága episzteméjét érintő kizökkenésekkel, kikényszerített reflexív helyzeteken, a tudat felszólításán és önvizsgálatán át tarthat a szabadság lehetősége felé. Heidegger munkájának bepasszításával pedig azért foglalkozhatunk, mert Erdély a *Montázsgesztus és effektus* címen összegzett előadásanyagában [44] a montázs szellemtörténeti megközelítésekor Heideggert is említi, és őt parafrázálva az alapvető szorongást keltő belevetettségről ír. Innen kiindulva a szorongó pszichikum lehetséges kiútjaként önmaga eltörlését konstatálja, és az ezt a kényelmes állapotot „vegetatív jólétben stabilizálni” törekvő „polgári – és mint hangya” ideált, amit elutasít. [45]

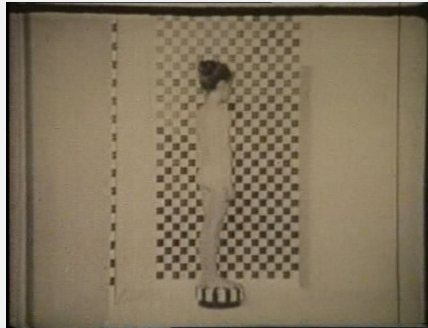
Más külső támpontot keresve a Frankfurter iskola néhány gondolkodója felé fordulhatunk, akiket Erdély a kultúripart ostromló szólamai kapcsán rendszerint idéz. Adornót, Horkheimert és Benjamint [46] olvasva pedig hiányunk kapcsán ugyancsak megállapíthatjuk, hogy náluk a fogyasztó egzisztálása hasonlóan a végtelékig kiszolgáltatott, de egzisztenciájának alapszerkezete itt sem egyöntetűen meghatározott. [47] Ezekből egy lehetséges rekonstrukció töredékeit összegyűjtve bőven találhatunk a heideggeri mindennapiság kiábrándító feltárására rímelő sorokat, azzal az eltéréssel, hogy Heidegger jelenvalólétének mindennapi, *akárkiként* felmutatott alakja a kultúripar csapdájaként artikulálódik: „A kultúripar csúfondárosan megvalósította az embert, mint nembeli lényt. Mindenki már csak az, ami által mindenki mást helyettesíthet: egy kicserélhető példány.” [48] A mindennapiságot pedig, ami bővített reprodukció nélküli regresszusként termelődik újra, a kultúra édenkertként kínálja minden alkalommal az onnan szökni vágyóknak: „A mindennapokból való meneküléssel – amiről a kultúripar, ígérete szerint, minden ágában gondoskodik – úgy áll a dolog, mint a leányrablással az amerikai vicclapban: a sötétben az apa tartja a létrát.” [49] Benjamin pedig a szórakozás és a koncentráció alapvető ellentétének közhelyét bővíti a következőkkel: „[...] a műalkotás előtt koncentráló egyén behatol a műbe, és elmerül benne, mint a legendás kínai festő, befejezett képe megpillantásakor. Ezzel szemben a szórakozó tömeg magába süllyeszti a műalkotást.” [50] De hozhatunk inkább kantianus példát is, a helyzet változatlan, a kultúripar totalitása eltünteti az autonóm embert: „Az ipar a sematizmust, mint az ügyfél iránti első szolgáltatást maga teremti meg. A lélekben állítólag működik egy rejtett mechanizmus, amely a közvetlen adatokat már úgy preparálja, hogy azok beilleszkedjenek a Tiszta Ész rendszerébe. [...] A fogyasztó számára nincs már mit klasszifikálni, ami ne lenne előre készen a termelés sematizmusában” [51] – s az idézetek sorát könnyűszerrel bővíthetnénk. Erdélyhez visszatérve, ő egy interjújában a



rendező totális hatalmának példaként a „hülye passzivitás állapotának” előidézését említi, [52] másutt a „lélek szórakoztatóipari mérnökei” jobban tudják, mire van szüksége a közönségnek, [53] és tanulság gyanánt útravalóul, hogy legközelebb is eljöjjenek, ajándékot osztanak, „mint rosszul szabott konfekciós gyerekruhába kaucsuktükröt.” [54]



Partita (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla  
Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



Partita (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla  
Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)

De mi is történik itt? A hegeli ontologikus igény kontra a kanti ész sematizáló, átrendező fennhatóságaként feltűnő ellentét átrendeződni, legalábbis árnyalódni látszik. Kant objektiváló meghatározásában a fogalom leválik a dologról (már mindig le van válva), és ezzel a megismerés korlátozottságát egyszerre hirdeti az ész hatalmával együtt a világ felett, mely a gondolkodás szubsztrátumává degradálódik. Ennek a szubjektum-objektum viszonyának – ami legalább részben a hatalom alapelvein nyugszik – az absztrahálódó én-jét (az eliminálódás a hatalom megszerzésének ára) végképp eltörlő a nyíltan gazdasági érdekek mentén mozgó szórakoztatóipari gépezet uralma. Innen már csak egy lépés, hogy az ész hatalma is csak járulékos kellékeként lepleződjön le a kultúripar fogyasztói szükségleteket irányító totalizációs technikáinak. [55] És az így létrejött transzcendentális szubjektum tökéletesen megegyezik a heideggeri *akárik*vel abban a tekintetben, hogy a megismerés lehetőségét végképp elveszítette. Erdély pedig erre, kitörési lehetőségként, a neuralgikus helyzet egyetlen pontjának módszeres felszámolását szándékozik végrehajtani: a szükségszerű elkerülések, az önmagába rekesztett céltévesztések és a hatalmi mechanizmusok kihúzendó talaját egyaránt a logikai formalizmusban találja meg. [56] Szerinte ugyanis ez az, ami a szubjektum és a valóság találkozását végső soron ellehetetleníti. [57] Mert ha a tudat a bináris kódolás, az oppozíciópárokba rendezés

paradigmája által behatárolt, a megismerés a tudat letiltott paradoxonokkal terhelt terében mozogva semmiképp sem érheti el célját. A tudományos gondolkodásban végbement szemléletváltásra hivatkozva inti a művészeket és a művészet értőit, hogy most már rajtuk a sor a formális logika mindenhatóságának eldobására. [58] A montázs pedig, elég ideig ismételve, remény szerint erre is megoldást ad: a már vegetálásából felszólított tudat reflektív távolságot képezhet a logicizmussal (közben kénytelenül önmagával is), rámutatva az igen-nem sávjában vergődő tradicionális gondolkodás tárgyidegenségére, paradoxonokként kiütköző korlátjaira: [59] „A művészet a montázs által láthatóvá teheti a gondolkodást működés közben, de csak egy speciális gondolkodást; ez a gondolkodás a formális logikától megszabadult, az ellentéteket, sőt az ellentmondásokat nem csak elviseli, de megkívánja”. [60] Ha pedig a montázs-ismétlés továbbra is szétold-összeköt, akkor a paradoxonok (újra)értelmezésbe való beemelésén, kiterjesztésén túl már bármiféle gondolati, fogalmi reflexió lehetősége is megszűnik, újabb „tudathoz” érkezünk: „A paradoxonok kiküszöbölése csak a tudat magamegtiltása árán lehetséges. A tudatnak ezt a megtiltását nevezzük *jelentéskioltásnak*, amely egy magasabbrendű belátás, a totális jelentésszint eléréséhez segít.” Az ismétléses jelentésexpanszió kiüresedésbe torkollik, elérkezik az állapotkommunikáció, az emocionális „megértés”, a sztaori, a megvilágosodás – esztétikailag kiemelt – lehetősége egy távoli, még ismeretlen, de mindig már itt lévő utópikus térben: a jelentés feszélyező héját már levedlett jelölők csupasz terében, ahol kedve szerint ki-ki élhet szabadságával. „A montázs olyan technika, mely megidézi az ellentmondást, és addig élezi a feszültséget, míg az a szépségben feloldódik és egyesül.”



kép címe

Erdély Miklós, Klein-kancsó, 1975-1976, üveg, kb. 17 × 10 cm,  
elpusztult (Fotó Lelkes László)



kép címe



Erdély Miklós, Új jin-jang jel, 1976, grafika, 29,5 × 42 cm (Fotó Lugosi László)

Ezzel a művészi megváltás egyszerre ideológiakritikaként is működik. A nyugati gondolkodás formális logikai pilléreit, mint az ideológia információs közegét láttatja, vagy legalábbis az ideológia teremthetőségének, átadhatóságának közegét aknázza alá. S persze rögvést fel lehet tenni a kérdést, az ideológiakritika nem ad-e mégis egy, az ideológia fogalmát csupán kiterjesztve használó újabb (és sokkal nehezebben kikezdhető) koanszerű megértésben szétoszolva megbúvó ideológiát. De a kérdés egyfelől talán „övon aluli” lenne: ha Erdély gondolatainak kritikai vizsgálata a feladatunk, meglehet, ezzel a kellő távolságon is túlra távolodunk. Ugyanis ha a kínált megismerési mód, állapot, szabadság alapjai transzcendentális eredetűek – márpedig Erdély több helyütt hangsúlyozza -, akkor legalább saját rendszerének koherenciáján belül semmiképp sem beszélhetünk ideológiáról, inkább a szükségszerű felismerésének anticipáltjáról. Másfelől viszont kérdésfeltevésünk abból a bizonytalanságból fakad, hogy a helyzet közel sem olyannyira egyértelmű, aminek alapján a válasz egyszerű igennel vagy nemmel megadható (ide- vagy odaérthető) lenne.



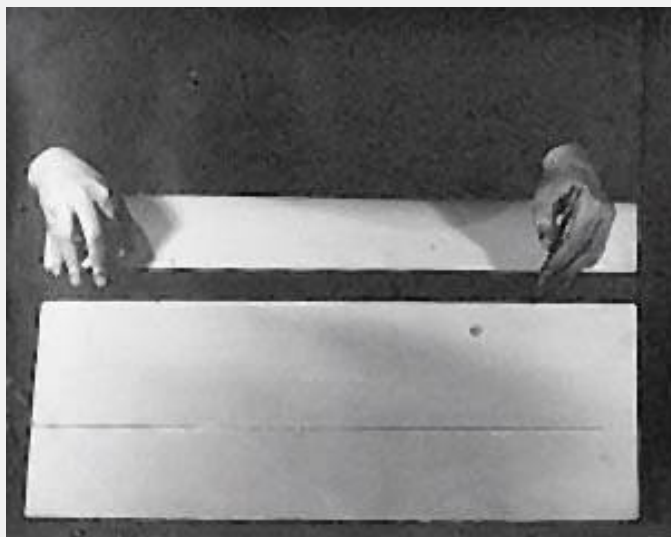
Mauer Dóra, Egyszer elmentünk (fotóakció) 1972

Ha a kezdetben felállított Kant-Hegel oppozíciót kiegészítjük a hatalom és a kultúripar titkos összefonódásának cseleivel – azzal, hogy csupán termék a kanti tárgykonstituáló értelemmel bíró, objektív tárgyakkal nem, csupán jelenségekkel találkozó transzcendentális, nembeli én –, akkor azt látjuk, hogy az így előkerülő ellenséggel szemben saját fegyverüket önmaguk ellen fordítva küzd Erdély. Az értelem megismerést korlátozó, sematizáló, mindig már átrendező gesztusának lebontását ugyanezen átrendezőelvtől várja (a montázs rekontextualizáló hatásaként) – ami kiút gyanánt (és ez az elmozdulás, avagy kettős szerep lehet érdekes számunkra) immár nemhogy dichotómikus ellenpontjaként, hanem segítőjeként tűnik fel a valóság feltárásának. A bizonytalanságunk gyökere pedig természetesen abban van, hogy ha kezdetben a montázs-terminust Erdélynél nem csupán a tudati összeszerelés analógiájaként véltük érteni, hanem a mindenkori elemi percepció törvényadó formáját is vele lefedve neveztük meg, akkor a mozi bársonyszékébe süllyedt tunyaság reflektálatlan jelenségeinek montázs általi radikális újrendezése sem törvényszerű, hogy többet eredményez újabb metajelenségeknél. S Erdély „fegyverhasználatának” hatékonysága pedig legalább abban (is) rejlik, hogy nem lehet megkérdőjelezni a jogosultságát annak a feltételezésnek, miszerint a montázs átrendező

mozzanatának is kell legyen mivégett-je, sémája. Amire megnyugtatás végett leginkább azt tehetjük, hogy Erdélyt (talán nem félre)értőn mondjuk: az maga a valóság. [61] De hogy így történik-e, arra próba nincs: a filmre irányuló tekintet konvencionális szituáltsága, a már jól kondicionált involváltság ugyan reflexióba kényszerül, de ez átmeneti állapota az újabb, már a reflexió és a fogalmiság lehetőségétől is megszabadult nem prospektív involváltságnak. [62]

A fogalmiság átmenete az „állapotkommunikációba”, az átmenet mikéntje – a fogalmiság felszámol(ód)ása, mint a műalkotás üres terének feltétele – Erdély montázsesztétikájának szemiotikai vetületei felé irányítanak. Ezért a következőkben egyetlen írásának, a *Mozgó jelentésnek* (Valóság, 1973.) a lassú olvasását szeretném végrehajtani.

## Film-szöveg



Erdély Miklós, Egy egyenes önmagával való találkozása az idő-dimenzió át, 1974

Még ennek előtte azt hiszem, írnom kell a montázs és az ismétlés működésének általam használt, a temporalitás síkjára történt kivetítéséről; mert az ezt megalapozó értelmezői horizontomat ( $\approx$  megértés, mint időben kiterjedt hermeneutika, de esetemben, sarkítva, inkább, mint lineáris metanarratíva) működtetve az értelmezésemben nem egészen írtam igazat. Mentségemre legyen mondva, azt hiszem,

nem is lehet írni azt. (Legfeljebb ennek alapján a lehető legrelevánsabban írni.) De Erdély sem tesz másként: szövegeiben a működést, működtetést és a hatást szintúgy az idő kiterjedt síkján magyarázza. Egy adott film egy adott szegmense kapcsán is; és a montázsnek mint objektivációs formának egy teleológiai folyamatba való beillesztése kapcsán is. Márpedig egy film befogadásának és az arról szóló elméleti diskurzusnak a lehetőségei (természetesen) alapvetően különböznek. A szöveg, mint a képiség interpretációja szükségszerűen agresszív interpretáció. Egy szöveg szigorú narratívája nem *láttathat*, csak uralkodhat a kép és hang fölött. Ezért néhány dolgot külön kell választanunk:

(1.) Egy komplex montázs-központú (egyébiránt erősen hegelianus) teleológiai történetrekonstrukció természetesen nem a montázs-film által adott, hanem a szövegiségben tétéleződik (időbelisége a szöveg retorikájának függvényében határozódik meg); a film/a film nézője (ha figyelmének horizontjában legalább részben már tudottként ott van) ennek kapcsán esetleg pozitív megerősítésre lehet képes. (2.) Viszont a montázs köré szerveződő film jelentésségének időben tagoltként való befogadása, akár tetten érhető változásmozzanatai legalább annyira a fim és nézője által adottak, mint a szövegek által állítottak; és legalább annyira meg is cáfolhatja mindkettő azt: a befogadás útjának állomásai szövegeiben időben soronkövetkező lépésekként vannak formalizálva, ugyanakkor többször felhívja rá a figyelmet: nem szegmentálható történekekről szándékozik beszélni, hanem egybefüggő *folyamatról*, *állapotról*. E szerint egy film megértésének többirányú, akár időben egyszerre zajló, egymásra rétegzett folyamatai (vagy akár állapotai) – s Erdély filmjei „ezerbejáratú játékként” különösen felkínálják ezt a lehetőséget – egy diskurzív tudományos nyelviség síkján talán szükségszerűen lesznek kifejtetlenek. A vállalkozás viszonylagos sikereit a „tudat” módszerének leginkább a tárgyhöz illő megválasztásától várhatja, a szükségszerű tévedések mértékének csökkenését ettől remélheti. Mindez pedig, Erdély szövegeinek olvasása közben, a vázolt problémát áthidaló módszerére, azaz, pontosabban: módszerének tárgyhöz idomulására hívhatja fel figyelmünket.

Ahogy Erdély írja: „Nincs más mód valamit megvizsgálni, mint szétszedni azt. Nincs más mód a felismert igazságot kifejezni, mint a szétszedett valóságot a felismerés ihletésében újra összeállítani. De a fizikából is tudott dolog, ha valamit szétszedünk, nem lesz többé az, ami volt. A művész emiatt kénytelen különbözni a tudóstól, mert végtelenül sokrétű kutatását az egészre való emlékezéssel, a teljesség iránti ragaszkodással végzi, minden töredéket az egységre vonatkoztatva fog fel”. [63] Erdély szövegeiben pedig gyanúm szerint legalább úgy tetten érhető a „fizikus”, mint a „művész.” [64]



Talán jelen van a „fizikus” szövegeiben a „művész” romantikus organikus teljességhez, egységhez ragaszkodó igénye is. Az, ami a film nézője számára a montázs két végpontjának, a valóságtöredékek közvetlen, áttételektől és főként kulturális sémáktól mentes perceptualizálhatósága, és a fogalmiságon túl előidézett „állapotkommunikációban” megnyilvánuló valóság igazságának összecsengése, együttállása. [Együttállás, mert a filmet (főként, ha „állapotkommunikál”) nem feszélyezi az ellentmondás-mentesség törvénye.] Az Erdély-szövegekben viszont, azokat „tudós” szövegekként, (ráadásul) analitikusan olvasva, a montázs logikailag kifejthető alpműködése – főként, ha nyelvként értelmezzük azt – zárolja a valóságtöredékek ontologikusságát. A kettőről egyszerre való beszéd egy analitikus interpretáció számára esetleg egy összeegyeztethetetlen ellentét példája lehet. Ugyanakkor Erdély szövegeiben a valósághoz való visszacsatolás mégis néhány tipizálható formában rendre visszatér; ilyenkor talán a „művész” játékos egységgé írásának nyomait detektálhatjuk:

1. A fenntartandó organikus együtt/egyszerre látást szövegbe utalva, kikerülve annak logikai kényszerűségeit (jobb híján) tropikus működéshez hasonlítva magyarázza, s ezen belül is elkülönítésekkel kell élnie. A montázs szerinte olyasfajta szimbólumként értelmezendő, aminek jelentése helyben alakul ki. [65] A montázs-szimbólum – a szimbólum allegóriaszerű típusától eltérően – önmagából építkezik, s lendületét innen nyeri; azaz mivelhogy film-szimbólumról van szó, a valóságtöredékek valóságosságából, ami megtartott eredetként erejét csak növeli: „Egy jelenségtöredék kiszakítva folyamatából más, lehetőleg kontrasztos környezetbe helyezve föltöltődik, szimbolikus értelmet nyer, ismétlések során szuggeszivitása csak növekszik.” [66] A montázsban kifejezendő tartalom (állapot) az elidegenítések során végül mégis a kifejezőbe forog vissza, annak viszonyait tárja fel. A rekontextualizálás sora összességében mégis a valóság viszonyaira reflektál: „Egy filmszalagra vett élethelyzet nem jelent semmi egyebet, mint önmagát. Azonban mégis van valamilyen lényegi vonása, „lelke”, amivel kapcsolódik az általánoshoz; azt előcsalogatni, fölismerhetővé tenni a montázs varázslatos feladata” [67] Ezért a montázs-szimbólum (az allegóriával ellentétben) nem mutathat a messzi távolba, jelentése az eredetét tárja fel, absztrakciókkal lefordíthatatlan komplex jelentése ontológiai irányultságú kell legyen. „A mázsás szimbolikától mindenféleképp meg kell szabadítani a montázst, hogy visszanyerje elaszticitását, könnyedségét, s nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát, mert azon nyomban megfeneklik lendülete, és a legrosszabb értelemben vett humortalanság pátozzsal dagasztott sarában végképp elmerül.” [68]

2. Valamint a montázs által generált organikus jelentést organikus szimbolika használatával, azon

keresztül is igyekszik érzékeltetni: az egyszeri jelenség „millió hajszálgökerével kapaszkodik [...] mindenfelől szívja erejét és szétszivároztatja életnedveit”

3. A retorikus megoldásokon kívül pedig többször előkerülő – és talán nehezebben „művészek” olvasható forma -, mikor a szöveg érmenetétől, tematikájától teljes mértékben leszakítva jelenik meg, mintegy emlékeztetőül, „miheztartás végett”: a film maga a valóság. Ilyen a *Mozgó jelentés*ből már idézett bevezető passzus, ami a szövegeges viszonylagos koherenciájától függetlenül lebeg. Merőben fiktív feltevése szerint, ha a teljes valóság filmszalagra véve egy óriási raktár polcain sorakozik, akkor a jelölő és jelölt közötti különbség megszűnik... a szalagok képei megegyeznek a valósággal. Olyannyira elüt a szöveg nagyrészt analitikus építkezésétől, hogy az Erdélyt („tudós” szövegét) több ponton is helyeslő Gyertyán Ervin külön blokkot szentel írásában ebbéli csalódottságának: „Sok idézetet hozhatnánk Erdély Miklós tanulmányából, amely azt támasztja alá, hogy lényegében egyetértünk ebben, s tulajdonképpen hasonló gondok-problémák inspirálták annak megírására [...] Ezzel [a feltevessel] azonban Erdély Miklós a tényleges film helyett egy abszurd feltételezést állított vizsgálódása középpontjába, amely nem csak azért abszurd, mert a teljes valóság nem áll filmszalagra véve egy raktárban a rendelkezésünkre, hanem azért is, mert ha a jelölő és a jelölt szerepe elsovad, ha a kettő azonossá válik, akkor a kommunikáció tűnik el, maga a jel válik értelmetlenné.” [69] Igen. De részemről, Erdély tanulmányát olvasva (amellett, hogy a montázs és jelentéskioltság esztétikai/ismeretelméleti vonatkozásait próbálom követni), ebből, a fentiek alapján leginkább egy kérdés következik: hogyan illeszkedik be mégis ez a gondolat az egyébként ettől függetlenül építkező szemiotikai tárgyú szövegbe, annak ellenére, hogy egyetlen szövegszerűen kimutatható anaforikus szál sem húzza oda? Azaz: Mennyiben lehet „művészek” olvasni tanulmányát, és mennyiben szóródhat összeegyeztethetetlen darabokra, ha a „tudós”szövegeként olvassuk azt?

### III.

#### „Mozgó jelentés” [70]



Partita (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)

Erdély írásában a filmek értelmezéséhez, egyáltalán, a mozgóképek percepciójának feltérképezéséhez több egymásba kapcsolódó, egymásra rétegződő úton halad. Ennek során elrendezi viszonyát a filmszemiotológia jel, jelölt, jelölő, jelentés terminusaival, amiről rövid idő után kiderül, hogy nem csak fogalmi tisztázás, aktuális használhatóvá tételük egy jelentésszint (felszíni) megközelítéséhez, hanem ezen túllendülve leszámolás. Összeállít egy, a jelölő-jelölt viszony szintaxisba ágyazottságán alapuló szerkesztési, megértési módot, aztán negligálja azt. Felülírásként nem is csak a jelentésség fogalmát dobja el/bővíti a végtelenig, hanem a befogadás hermeneutikájának egy pontján feleslegessé, korlátozóvá válik a detektálható filmnyelviség is; itt már a fogalmi fixáció nélküli megértés lehetősége a tét. A nyelvi

struktúra ebben a menetben már nem biztonságot adó kerete a megért(et)ésnek, és nem is az elméleti felfejtés biztos ponthálója, hanem az elaltatója: az, ami leblokkolja, „megfagyasztja” a jelentést. És itt előtör egy eredetibb – szükségszerű és kollektív, így klasszikusan transzcendens – jelentésesség lehetősége. „A nyelv ilyen esetben már nem is nevezhető kifejezésnek, inkább az eszmélet hulladékával való beidegzett és alkalmazott kombinációnak.” [71]

Hogy is van ez? A már idézett első bekezdés után strukturalista metodika szerint tematizál: a jelentésben két szintet különít el: értelmet (felszínt) és emocionálisat (mélystruktúrát.)

1. Felszíni struktúra. A felszínből kiindulva (ahhoz, hogy egyáltalán innen kiindulhassunk) először is fogódzási pontot kell találni. Mi is a tárgyterületünk? Mi a filmnyelvi jel? Mi az alapegység? Van-e abszolút alapegység? Elveti a végtelenig aprózás analitikus módszerét, ugyanis szerinte az abszolút alapelem kutatása felesleges, a tovább nem bontható egység mindig is hipotetikus marad. A vizsgálódás azért nem hatolhat az elemi jelig, mert bármilyen kis részegységet boncol, az önmagában (érvelésében mint „valóságtörredék”!! [72]) mindig végtelenül kiismerhetetlen lesz, és nem mellékesen a valóság egészéhez akkor is végtelen sok szál köti majd. A próbálkozás ezért eleve kudarcra ítéltetett, az önmagában vett alapegység utolérhetetlen illúzió. A logikai atomizmus helyett az analitikának ott kell megállnia, ahol még a filmnyelvi(!) kapcsolódási rendszer értelmezhető, és ha ott megáll, akkor találja meg az elemét. Az így kapott elem pedig nem önmagát konstituáló elem, nem független egység, hanem a jelrendszer felől nézve az, a komplex filmnyelvi rendszerbe való kapcsolódása határozza meg elemként, és viszont, és ezzel meg is érkeztünk a strukturalizmushoz.

Az elemek szerinte filmtípusonként, filmenként különböző szerkesztési elvek szerint kötődnek egymáshoz. A felszíni struktúra ezen szerkesztési elvek, kapcsolásrajzok alapján állhat össze. Két tipizálható kapcsolódási szisztémát ad: a lineárist és a centrálíst – ezek természetesen nemigen jelennek meg tisztán, de egyik vagy másik alapséma rendre túlsúlyba kerül minden filmben. A két leírt alapséma, bármilyen bonyolulttan épül fel a film, Erdély szerint mindig megtalálható. Az összetettebb szerkesztés visszavezethető ezekre a szerkesztési komponensekre, csak ezekből, illetve ezek kombinációiból lehetséges komplex struktúrát építeni. (Válthatják, részben-egészben átfedhetik egymást – egyazon jelentéses elem egy filmen belül egyszerre lehet tagja lineáris láncnak, és ugyanezen vagy más jelentésével pedig kapcsolódhat egy centrális körstruktúrához...)



Álommásolatok (1977, Erdély Miklós)

A lineáris kapcsolásban egy szegmens (elem) potenciális jelentéshalmazából egy jelentés kötődik a következő elem egy jelentéséhez, innen pedig egy másik a következőhöz... Így haladhatunk biztosan előre. Ez érthető módon az elbeszélő narratív filmek sémája. S mert a kapocs tesz a filmben jelentéssé, a két elem közötti viszony mutatja meg azt, hogy lehetséges jelentéseik közül melyeket kell feltétlen számításba venni. Hogy mi tekintendő elemnek, ennek mely jelentése releváns és az is, hogy milyen sémák mentén működik a szerkesztés, az kölcsönös egymásra utaltságukban határozódik meg. Ennek megfelelően Erdély metamegértésének iránya a szerkesztési mód és a filmnyelvi elemek között oszcillál.




A centrális komplexum Erdély számára jóval lényegesebb. Ez nagyobb teret enged az alkotónak, és persze nagyobb erőfeszítést követel meg a befogadótól – de cserébe más minőség is kínálja magát. Itt egyetlen, akár direkte a filmben jelen sem lévő elem jelentéshalmazát járják körbe, bővítik ki a film első látszatra kuszán szövődő szegumentumai.



Partita (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)

Az fűzi a képsorokat össze, hogy legalább egy jelentésükkel ugyanahhoz a jelentésmezőhöz kötődnek. Az elemek közösen adják ki a centrális jelentésmezőt, amit így akár nem is szükséges elemként a filmbe tenni/keresni, elég, ha a cím körül gyűlnek össze a jelentések, vagy akár ott sem. [73]



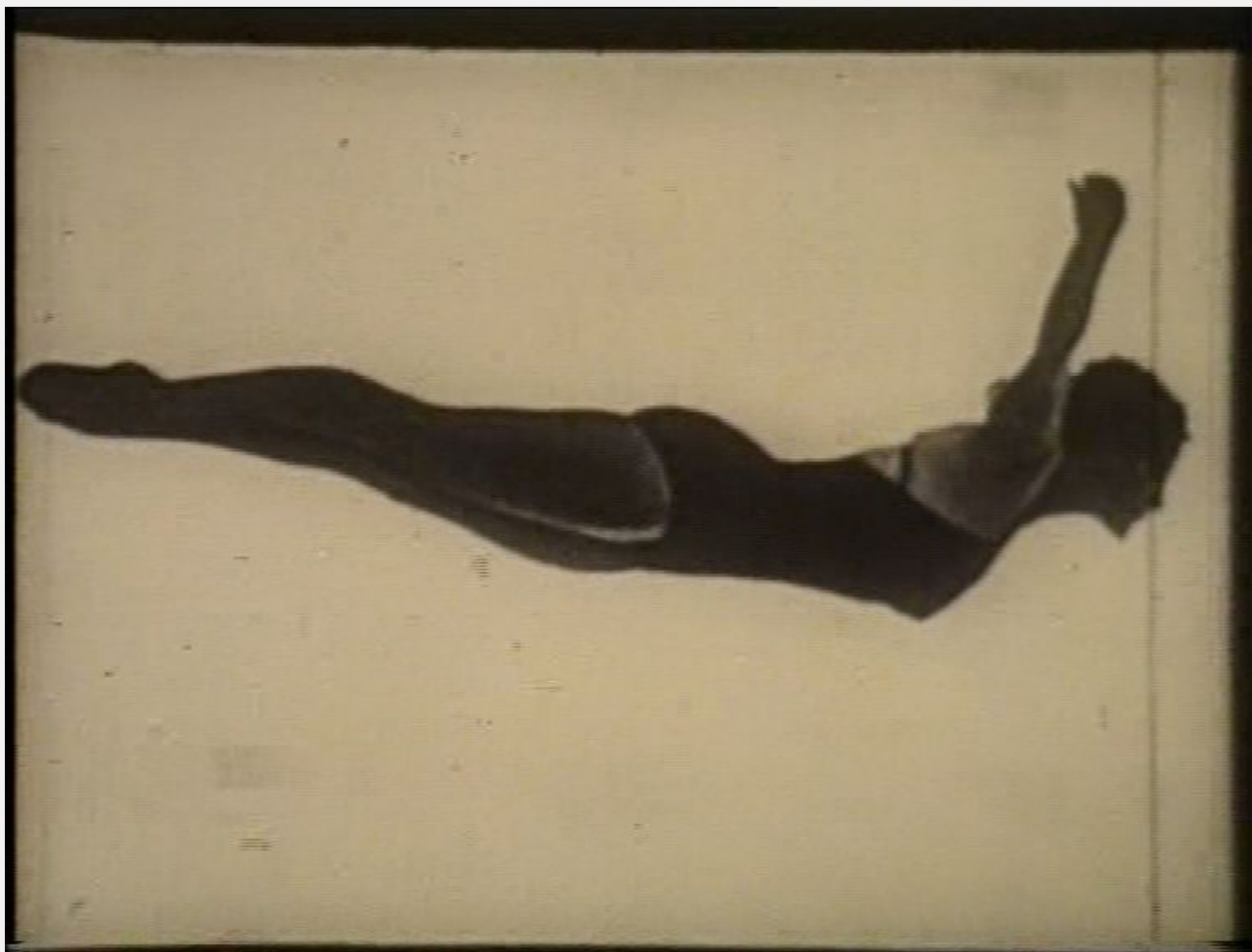
centrális alapséma – és ezért fontos – a kerete Erdély *jelentésköltés* technikájának is. Néhány szóban: egy elem olyan sok lehetséges jelentésére mutatnak rá a köré szerveződő elemek, annyi jelentést adnak neki, hogy a jelentésbővítés a visszájába csap át. Egy szemléletben már nem lehet egybefogni a jelentéseket, a jelölő – ha a kettős értelmezés szerint meg is van a biztos köteléke a jelöltjéhez, ami eredendően önmaga tiszta valósága – nemhogy új, esetleg eddig észrevétlen filmnyelvben meghatározott jelöltkötéseket kap, hanem a fogalmi jelentések sokasága addig bővül, amíg inkább végletesen szétszórja, kiüresíti a jelölőt. A jelentésköltés természetének besorolása pedig itt, a későbbiek ismeretében számunkra nem mellékes módon, egyértelműen egy alkalmazandó, harcos filmszervezői eljárásként történik. Ezzel felvértézve lehet ellenszegülni a fogalmilag behatárolt filmnyelvi jelentésség problematikájának. „Egy fogalom számos vonatkozásának fölelevenítése a jelentésmentességig tágíthatja a fogalom értelmét. A filmkészítőt a jelentésköltésnek ez a technikája segítheti, hogy egy más, magasabb minőség szférájába kényszerítse a filmi médiumot.” [74 



Partita (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)

S a rendező és nyelve viszonyáról többet is megtudunk. Erdély elvárása szerint a rendezőnek nem szabad megfelekednie a saját intencióihoz képest esetleges, aleatorikusan jelentkező jelentésekről sem. Meglehetősen kemény, kérlelhetetlen, műimmanencián túli szerzői hozzáállást kér: még a véletlenszerű, konnotatív jelentések összességét is át kell látni, lehetőleg mindent bele kell gyúrnia a szerzőnek a filmjébe, tökéletesen uralnia kell azt. A fősodorhoz képest másodlagos jelentésekből tudatosan konstruált rétegeket, polifonikus, szinkron hatást kell összeállítani, mert: „A filmművészet kvalitása éppen azon dől el, hogy ezekkel a második, harmadik stb. rétegben szerveződő jelentésszintekkel milyen leleményesen bánt, a véletlenszerűen létrejöttből mit fogad el, és mit ítél

zavarónak és kiiktatandónak”. [75] Az aleatorikusságnak a szerzői koncepció alá rendelése amellett, hogy egy tudatos, önmagának egyáltalán nem csak nyelvben jelenlévő, nem csak azon keresztül (önmaga és a befogadó számára) meg-megmutatkozó, tetten érhető szerzői szubjektum tételezésére épít, a leginkább határokig feszített felfogása a tiszta intencionáltság lehetőségének. A véletlen itt összességében egy átlátható, kézben tartható, kételyeknek semmiképp sem kitett filmnyelvet, montázst beszélő rendező oldaláról határozódik meg.



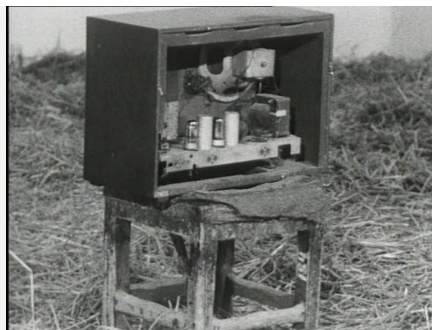
Partita (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)

2. Az eddigiekkel szemben a mélystruktúra befogadása egészen más irányát követeli meg a figyelő

tekintetnek. Míg a felszíni látásához nélkülözhetetlen a tagolt gondolkodás, az elkülönítések, az oppozíciók, a tárgynak a lehetőségekhez mért legapróbb méretűvé szegmentálása, addig a mélystruktúra látása az egész látásában oldódik fel. Már a felszíni struktúra vizsgálatakor az analitikus módszertől való elhatárolódás a szegmentálás túlzásba vitelének letiltását jelentette, megadta a feldarabolás mértékének alsó küszöbét. De ami ott még (nem abszolút, hanem számításba jöhető módon) lehető legkisebb elemként funkcionált, az a mélystruktúrában már csak az egész, mint egyedüli (legkisebb és legnagyobb) elem töredéke – egyben homályos vagy élesebb metonímiája. Ezért a mélystruktúra Erdélynél, mondhatnánk, a részekben látástól az egész felé vezet, de persze csak részben lenne igazunk. Nem csak az egész felé halad: egyszerre halad az elemként tételezett strukturális alapegység még apróbb részletei felé is. Csak amíg a felszíni struktúrában a nyelvi kapcsolódási rendszer értelmezhetőségének rovására ment volna az elaprózás, ami az eredendő, a valóságtöredék értelemben vett elem jelölőenergiájának parttalan felszabadítását indítja el, kordában kellett tartani; addig a mélystruktúra éppen ezt aknázza ki. Másként mondva, a felszíni struktúrával szembe állítva nem is az a különbség, hogy még kisebb elemek és egyszerre nagyobb egység felé halad, hanem az, hogy nem korlátozza a nyelvi szintaxis és az értelmezhetőség kritériuma. Az értelmezhetőséget pedig egy eredetibb, ontológiai bázisra fektetett mélystruktúra teszi feleslegessé, értelmetlenné: innen nézve a jelölő, jelölt kezdeti kitételben szereplő eredendő organikusságát a jelentés filmnyelvi struktúrába ágyazottságának magyarázata talán szükségszerűen fedi el, és ilyen értelemben az értelmezés természet(ellen)esen csak félrevezet, elaltat. Ezzel szemben a mélystruktúra kijátssza a félrevezetést, az intézményesedni látszó jelentést, a befagyott jelölőket, s ezzel némileg a rendező szerepét is a háttér homályába rejti. Minderre hivatkozási alapul azt lehet mondani, hogy a jelölőnek alapvetően, a rendezőtől függetlenül szerteágazó a motiváltsága – ami mellé a néző részéről ekkor már egy totális ‘megértés’ megvilágosodás-állapota is társul. Erdély így saját felosztása szerint értelmi kontra emocionális síkon megközelíthető rétegekről beszél.



*Álommásolatok (1977, Erdély Miklós)*



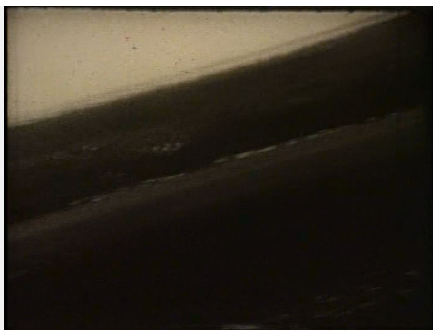
*Álommásolatok (1977, Erdély Miklós)*

A két réteg jól elkülönül egymástól, de mielőtt a mélystruktúra mélyére néznénk, még álljunk meg kicsit a kettő közötti átmenetnél. A mély és felszín érintkezik, egymást fedésükben a zeneiség van. A film zeneiségének van egy banális aspektusa: amikor a képi jelentés megerősítése a zene feladata, amikor a zeneiség nem hordoz önálló jelentést, hanem emocionálisan kíséri a tőle függetlenül építkező jeleneteket, hangsúlyozás, alátámasztás. A helyzet megfordulhat, viheti a zene a prímet – hasonlóan az előzőhöz, itt is akár különösebb kölcsönös egymásrautaltság nélkül –, de azért ez már inkább szerepelhet a zenei szerkesztés példájaként. De a film zeneisége kapcsán Erdély elsősorban másról beszél: a zeneszemiotika és egy szükséges filmszemiotika párhuzamos vonásait említi; a zenei nyelv adottságaihoz rokonítja a filmnyelvi építkezés lehetőségeit. A zene nyelvével párhuzamban adja meg a filmbeli jelentésepítkezés sajátos jegyeit, ezeket a jegyeket pedig a filmnyelvi tárház alapvető akcidenáiként tételezi. [76]

Tehát a zeneiséggel a két réteg, a felszíni és mélystruktúra között vagyunk. Pontosabban a felszíni struktúra egyértelműbbé tételét, kiteljesedését láthatjuk itt: „Ahogy a zenei modulációk az alapotívum jelentését módosítják, funkcióját más és más megvilágításba helyezik, úgy a filmi ismétlések, a halmozódó jelentésvonatkozások, egymásra jelentéstranzformáló, moduláló hatással vannak. Ez a jelenség felelne meg a nyelvészetben a tiszta paradigmának, a rag nélküli ragozásnak.” [77] E szerint a zenében az alapotívum *már* (értsd: a moduláció előtt is) jelentéssel, és szintúgy a filmben is jelentéssel egységekkel kell számolnunk, melyek más környezetben ismételve (rag nélkül ragozva) újabb jelentésekkel bővülnek. A jelentéssel egységekről pedig az eddigiek alapján tudjuk, hogy (Erdély szerint egyfelől ugyan eredendően jelentéssel), de a már leírt módon a potenciális jelentéshalmazukból

filmnyelvi szintaxisuk aktualizál egyet, s itt ezek modulációival lehet dolgunk. Ebből értelemszerűen adódik a következő megállapítás – ami egyébként a film-zene párhuzam alapját, az ismétlésben megnyilvánuló ritmust és annak szerepét mutatja: a tonális modulációhoz hasonlóan „[...] a film paradigmatiszma kapcsolatai csak *ismétlések* által jöhetnek létre”. [78] A párhuzam így érthetően kifejlődik. Jóval szorosabb viszony köti a zenét a filmhez az emocionális kísérszerepnél: egyik sem tud megenni a ritmus nélkül. A ritmikus ismétlésre, az eltérő hangnembeli, eltérő szintaxisbeli visszatérésre épül mindkettő, ahol az ugyanaz ugyan az marad, ami, és mégis más lesz. A ritmus jelentésben tart, mindig egy következő jelentésben. Néhány sorral később az eddigieket kiteljesítve, és ezzel írásának kiindulópontját zárójelbe téve így folytatja: „Minthogy meggyőződésünk szerint az elemek, nevezetesen a jelentéshordozó elemek nemléte nem lehet akadálya a jelentésvizsgálatnak, használjuk ki a zene és a film közös hiányosságát. A nem analógián alapuló jelek azért lehetnek tetszőlegesek, mert ismétlődnek. Ha egy filmi szegmentumot jelentéssel kívánunk föltölteni, szintén ismételnünk kell.” [79] Itt a ‘jelentés’ jelentése már jól kitapinthatóan egy irányba mozdul el, Erdély (írásának címére való utalás, figyelmeztetés nélkül) már más, sarkított, egyetlen oldalról, a filmnyelvi (poszt)strukturális építkezés felől meghatározott jelentésről beszél. Itt az ismétlés adja ki az elemeket, a ‘jelentés’ jelentése már inkább az ismétlésben, így az ismétlés adta kontextuseltérésben konstituálódó jelentésesség. S közben megállapíthatjuk, hogy a jelentés és a filmnyelv ilyen használata távolodik el leginkább a jelölő=jelölt kezdeti kitéltől, ez hagyja teljes mértékben figyelmen kívül Erdélynek a már sok helyen bemutatott, a filmet eredendően ontologikusnak bemutató igényeit. S jelen esetben a filmnyelv ilyen meghatározó szerepének leírása a filmművészetben – ez a gondolati sűrűsödés – megképzeli annak a lehetőségét, hogy ezt egy binaritás egyik oldalaként értelmezzük. A filmnyelv jelentéskonstruáló funkciójának kiteljesedő leírása együtt jár a tárgykezelésnek azzal a lehetőségével, hogy ettől elkülönülve beszélhessünk mélystruktúráról, Erdély szavaival „totális jelentésszintről”, ahol a jelentésre újabb tartalom vár, ami megadhatja az állapotkommunikáció kereteit. S összességében a mélystruktúrával pedig dialektikusan [80] oda kerülhessünk vissza, ahol a kezdeti kitétel szerint a film megegyezik a valósággal, de akkor már az ennek ellenébe felmutatott különbségeken keresztül, annak „letiltva tudott” megőrzésével.





*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla  
Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla  
Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla  
Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla  
Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



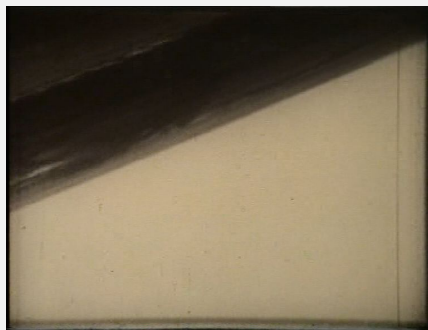
*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla



*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla



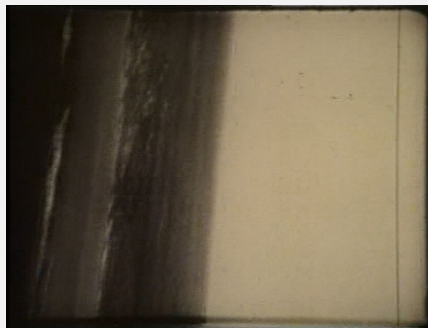
*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla  
Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla  
Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla  
Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



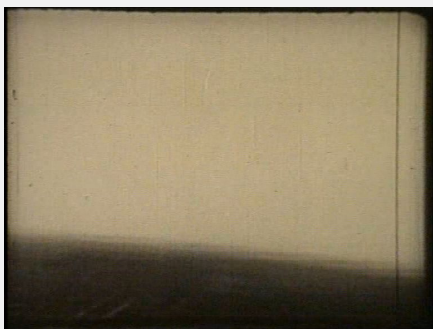
*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla  
Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)

A mélystruktúra átrendezi az eddig leírtakat. A kifejezések maradnak, de más képleten belül más tartalommal bírnak. A 'kontextus', a 'jelentés' és a 'megértés' jelentéstartalma módosul: más összefüggésrendszeren belül nemcsak kiegészül, annak megfelelően újabb tartalomra változik. A lényegi váltás, hogy a film itt bemutatott kifejezésmódja már nem leírható a nyelv mintájára, innen nézve a 'filmnyelv' már csak közelítő próbálkozásként értékelhető az új jelenség leírására a következők szerint: „Az új jelenséget a régi részleges negációjaként tudjuk csak felfogni, mindaddig, míg az *új* el nem nyeri nevében is teljes evidenciáját.” [81]

A kontextus ezidáig összetartotta a jelentést, első körben ez adhatta meg a holdudvarosan értelmezhető

jelek pontos, aktuális jelentéstartalmát. A jelentéses elemekből építkező „kontextus” viszont már más hatással bír. „[...] [Az elemek] itt [a művészi jelentérendszerben] az eredetileg világos jelentésüket [82] éppen a »kontextusban« veszítik el, mégpedig – ideális esetben – nyomtalanul.” [83] „Két egymás után következő szegmentum megfejtett jelentése haszontalannak bizonyul az együttes jelentésük szempontjából, feltételezhetően – bravúros esetekben – az összetevők és az összetett jelentésében semmi átfedés vagy közös vonás nem mutatható ki.” [84] Ezzel az eizensteini klasszifikációban is kiemelt intellektuális montázs szerepét uralkodóvá teszi, a film legadekvátabb kifejezési formájának tekinti; és ugyanezzel a mozdulattal a jelentéskioltás működési elvét is általános érvényre emeli. Eddig a jelentéskioltás a filmszerkesztés egyik kifejező technikájaként, ezen belül a centrális szerkesztés egy típusaként szerepelt. Ez az elméleti keret viszont a művészi jelentésszervezés egyedül érvényes, ezért minőségében kiemelt, ideális, az általános filmnyelvi szemiotika sajátjaként felismert tendenciájára rájátszó, tárgyában megalapozott filmművészi (immár tárgya és annak technikája fölött bábáskodó) „kifejezésként” hitelesíti azt. [85]

A jelentés lehetősége is szükségszerűen módosul a következők szerint: „A művészi kifejezés lényegileg – és erre nagy hangsúlyt kell tennünk – nem izomorf azzal, amit kifejez.” [86] Mivel elutasítja, hogy „a jelölt rendszer bizonyos elemeinek vagy elemcsoportjainak vagy azok kapcsolatainak megfelelhessen a jelrendszer egyes vagy csoportos eleme, vagy azok viszonya” [87], de a jelrendszer valamit jelölő funkcióját természetesen fenntartja, ezért az eddigi próbálkozásokhoz képest új struktúrában, a jelentést másként közvetítő kapcsolási rajzban kell gondolkodnia. Az eddigi kísérletek felmutatott hátulütőit remény szerint kikerülő ötlet a hologram-szerkezet: a művészi objektum részleteit fürkésző tekintet, akár a hologramot pásztázó lézersugár, bármilyen részegységet vizsgál, az egészet látja. Minden részlet jelentése az egész jelentése. A teljes közvetítendő információ jelenik meg minden töredékben a mérettel egyenesen arányos minőségben: minél kisebb szegmenset vizsgálunk, annál homályosabban látjuk az információ egészét. Nem tévedhetünk nagyot, ha a hologram-szerkezetben a centrális szerkesztési elv totalizált megismétlését véljük felfedezni. S miként az ismétlésben ugyanaz ugyan az lesz, ami volt, de közben aktualizálódik, itt is hasonló történik, de egy „ragozásnál” többről is van szó: megismétlődik, azzal a kikötéssel, hogy a körüljárandó látens centrális elem az egész jelentése lesz. Erdély ezzel a lépésével az írásában vállalt törekvése szerint távolra helyezi magát egy izomorfán alapuló rendszer analízisének várható eredményeitől. Ugyanakkor a komplex ‘információ’, a közvetítendő tartalom mégis a kezdeti kitétel önmagát jelentő szegmense felé fordul, de már nem mint egyedi felé, és nem is az egyedi

átláthatatlanul összetett valóságviszonyai felé, hanem mint olyanhoz, ami az egészre utal: a reveláció az egyediben az egész 'értését' idézi meg.

Így hát a 'megértés' sem maradhat érintetlenül. Erdély Zsilka Jánost idézi: „[...] van a jelentésben egy immanens réteg, ami a mondatban sohasem jelenik meg [...] ez a réteg mindig potenciálisan nagyobb jelentésmezőt tartalmaz, mint a megjelenő nyelvi elemek összege.” [88] Ez még a  $1+1=3$  képlettel különösebb erőfeszítés nélkül összefésülhető, azonban a kumulált jelentés tartalmát meghatározva továbbblendül azon. A jelentéstöbbletként jelentkező immanens réteget hipotetikus (totális) jelentésszintnek nevezi (ezzel elkülöníti, kiemeli minden egyéb jelentéssésségből), és megadja az eredetét: feltárásával az „ősnevező réteghez” juthatunk. „Feltételezhető, hogy a tudatnak, helyesebben az eszméletnek ezt az ősnemző rétegét érik azok a tipikus és periodikus irritációk, melyek végül a kifejezést kényszerítik, a fogalmakat, szavakat megszülik. Ugyanakkor a szavak »emlékeztetnek« arra az érzetkarakterre, melyben létrejöttek. [...] Ez a réteg, amit ki *kell* fejezni”. [89] Meglehetősen homályosan ír, amit biztosan állít (feltételez), a következő: van egy nyelv előtti állapot, ősréteg, ami a műalkotás hipotetikus jelentésszintjében érhető tetten, ott nyilvánul meg. Fordítva, a művészi kifejezés olyan hipotetikus jelentéssel bír, aminek van értelme és korrelátuma is. (Petőfi S. János terminológiáját használva.) Értelme az „ősnevező réteg” viszonyrendszere, állapota; korrelátuma pedig maga a prenyelvi sík. Az ősrétegben még nyelvi formáltság nélkül összegződnek a dolgok, onnan kilépve tömörülnek fogalmakba. Ugyanakkor az „ősréteg” kifejezése habár szavak, elemek által történik, mégsem fogalmi úton, nem is az elemek konvencionális jelentéseként, de nem is a jelöltjeként. Az elemek csupán „emlékeztetnek” eredetükre, az eredetük érzetére.



*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla  
Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla  
Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)

Nekünk fel kell tennünk a kérdést: mégis miként történik filmben az elemek általi, de nem fogalmi jelentés? Erre adandó válaszunkat – válaszunk gyöngye esetlegességét és közelítő jellegét kénytelenül elismerve – pedig tanulmányának részleteiből próbálhatjuk meg összeállítani. A strukturalista értelemben vett filmnyelvi elemek jelentésbeli egymásrataltságát egy eredetibb működési elv, a jelentés kioltás oszlatja szét. Ez teret hagy a hologram-struktúrának – diszkrét fogalmi szegmentálásról itt már szó sincs –, ami biztosíthatja az állapotkommunikáció kereteit, és ebben talán, valamilyen közelebből meg nem határozott módon feltárolhat (saját létmódjának, a nyelven-még-kívülséggnek megfelelően) az „ösréteg”. A elmélyülés a nyelvi ösréteget elérve a megvilágosodáson át képes lehet a „totális megértés érzetét adni minden fogalmi bázis nélkül.” S ekkor a tanulmány két végpontja egybecsenghet (azzal együtt, hogy a kezdeti tárgykategoriális immár átfordul „ismeret”-kategorialisba): visszatérhetünk a kiinduló hipotézis eredendő ön magát jelentő, zárt, a megismerő szubjektum számára analitikusan zárosan értelmezhetetlen összefüggésrendszerbe ágyazott szegmentumához, azzal a különbséggel, hogy itt már „Az egészhez képest minden esetleges, de minden az egészre utal. A speciális, a hagyomány által meghatározott jelentések sorozatos kioltása révén a hatás olyan szférába akkumulálódhat, melyben a néző a valóságot megérti és elfogadja”. [90]

S ez a szféra az, ahol az ellentét a „szépségben feloldódik és egyesül.” Heideggeri terminusokkal közelítve: a *Dasein* klasszikusan analitikus kiismerhetetlenségének felismerése átfordul a *Mitwelt*, a *Mitsein* és ezen túl a *Mitdasein* megélésébe, főként, ha a felkínált szabadság általános érvényű jellegét is ehhez a reveláló aktushoz tartozónak vesszük. (Ezzel együtt az esztétikai megváltás lehetősége megadja az esélyt a *nem-tulajdonképpeniség tulajdonképpen*be való tartásának, s talán a legfeszítettebb esetben is csak tudományos, ontikus gondolkodás ontologikus „állapotba” térésének.) Gadamerrel mondván: „Megmutatkozik és napvilágra kerül benne az, ami egyébként mindig rejtve van és láthatatlan.” [91]


De a megértés Erdélynél nem merül ki a hermeneutikai tevékenységben: a megértés próbája ön maga eltörlése felé tart, hogy visszakerüljön a szép esztétikai szemléletének „állapotába.” Az esztétika nála nem oldódik fel a hermeneutikában, inkább megkísérti, aztán felszámolja azt. [92]

Az igazság, az *el-nem-rejtettség* nem a játékban, hanem a játék felszámol(ód)ásában nyilvánul meg. [93]

Az igazság nem a játékban kerül létezésbe, hanem az eltörölt megértést követő ontologikus ígéretű revelációban: a gadameri „esztétikai meg nem különböztetést” újra felbontva, egy eredetibb esztétikai *tapasztalatban*. [94]

Mindezek alapján láthatjuk, Erdély szemiotikájának részei megállás nélküli mozgalmasságban



kavarognak. S azt is könnyen beláthatjuk, hogy az ellentéteket, határokat eltörlő-összemosó átfordulásairól, a rendező és elméletíró hol kintről, hol bentről (leginkább mindig a másik oldalról) szóló beszédjéről szólni, részünkről lehatárolt egyértelműségre törekedve nemigen lehet. Beszélni róla csak dinamikájának megszakításával, pillanatnyi kimerevítéssel van esélyünk, annak tudatában, hogy ezzel egyre inkább távolodunk a paradoxonok egymásba átforduló, aktivitást kiváltó gyújtóerejétől; ugyanakkor minél hosszabb időre merevítjük ki a képet, annál erőteljesebben ütközünk bele annak a fonákjába. Bármely szegmenséről beszélünk is, tudnunk kell, hogy habár vizsgálat tárgyává tehető, de ezzel megszakítjuk továbbfolyását, mely legalább annyira lényegi vonása mindegyiknek. S beszédünknek tárgyat keresve persze nem is tehetünk másként, mert a legtöbb szegmens, a legtöbb beazonosítható, lefékezhető gondolatföredék Erdély 'megértésén' belül csak pillanatnyi töredéke az átforduló összeütköz(tet)ések egyik tagjának, ami a folyamatba való visszaillesztéssel megtalálja ellenpontját, s rögtön utána fel is számolódik újabb 'jelentés' gyanánt aktív „állapotot” hagyva maga után. [95 

#### IV.

### Befejezés gyanánt: mégis, hová tegyük Erdélyt?



A lány hallgatja vissza magát magnóról: „És én elkezdtem védekezni, vagyis hogy magyarázni, mondani azt, hogy én hogy gondolom, vagy hogy van szerintem, és zavarosan kezdtem el mondani, erre is pontosan emlékeztem még egy nappal ezelőtt.”

Leállítja, helyesbít: „Most már úgy emlékszem, hogy egészen pontosan és szépen, világosan, korrekt mondatokban kezdtem el.” *Álommásolatok* (1977, Erdély Miklós)



*Álommásolatok* (1977, Erdély Miklós)



Magnórol a lány: „Apukám otthon a padon bekapcsol egy  
kisrádiót. [...]

Hovatartozásának keresésekor egyaránt találhatunk gondolatait a premodernbe, a modernitásba és a posztmodernbe soroló tipizálható jegyeket. Az utóbbi (legalább) két évszázad jó néhány megfontolása, irányzattá kinőtt gondolatai egyszerre vannak jelen építményében. S a mellett hogy ezek a szálak objektíven nem is feltétlen szeparálhatóak el egymástól – bőven vannak a korszakká tömöríthető egységeken átívelő, csupán új küllemben megjelenő törekvések –, természetesen felmutathatóak eltérések, lepperántások, talajkihúzások, akár paradigmát váltónak nevezhető törések. Erdély szövegei kapcsán pedig többször mintha ezeknek az egymásba átforduló elhajlásaival vagy akár egyetlen taxonómiai rend síkján nem is összevethető ellentéteivel találkozoznánk. Ennyiben egy tudományos diskurzus keretein belül talán nem is egyenemű társszövegekként lehetnek legeredményesebben az interpretáció tárgyai: szövegeinek jelentésképzése nagyban megegyezik Erdély műalkotásról írott elvárásaival. Erdély „művészi” montázs-eljárásának feltérképezése során mindinkább belebotlunk, hogy a ‘montázs’ köré szerveződő szövegeken meg is valósul tárgyuk, a montázsolás esztétikája. Szövegei így filmelmélet-esztétika tárgyúak és az esztétika tárgyai. Összegzésünk eszerint az eddigiekhez hasonlóan csak szétszórhatja ‘Erdélyt’, hogy aztán részben oda térjünk vissza, ahonnan kiindultunk. Tehát:

Felismerni vélhetjük nála Claude-Lévi Stauss meghatározását a barkácsolás jelenségéről, miszerint a modern ember tevékenységében a régi alkalmazások töredékeit használja fel. Mindezt teszi úgy, hogy a barkácsolt lényege nem a konvencióból, de nem is az elemből származik, hanem a barkácsoló

ráhelyezett szerkezetéből, mintájából – a barkácsolás a totalizáló képesség működése, de ez már nem az értelem törvényadása. Kanthoz képest a váltás Fregén, Russelen, Wittgensteinen és Saussure nyelvelméletén keresztül visz ahhoz a strukturalista szemlélethez, mikor is a törvényadás háttérében mindig ott rejlik a nagy barkácsoló, a nyelv. Wittgenstein ismeretelméletében a világ nem közvetlenül áll rendelkezésünkre, hanem a nyelv logikában meghatározott formája szerint, az értelem nyelvi immanenciája szerint. „A világ mindaz, aminek esete fennáll. A világ tények és nem dolgok összessége.” [96] Ezzel az immanencián túlit ugyan meghagyja, de azzal nem foglalkozik, mert „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.” [97] S ami ennél radikálisabb következmény: a cogito végtelenségét ezzel korlátok közé teszi. „*Nyelvem határai* világom határait jelentik.” [98] Mert minden érintett a nyelvben – mert minden csak nyelviileg érintett, leképezett – mert a ‘minden’ a nyelvben van. [99] A strukturalista álláspont szerint az értelem a megjelenítő objektumában, a nyelvben maradék nélkül megvan. A nyelv és az értelem viszonya nem rész-egész viszony, a nyelvi tárgy maga az értelem. Kant kopernikuszi fordulátának átértelmezése, újraírása történik itt. A descartes-i „gondolkodom, tehát vagyok” Rorsach-teszt típusú felütésre a válasz immár: „nyelvelek, tehát vagyok.” Mindezt a különbséget pedig Erdély ‘montázs’ egyszerre fedi le. Egyaránt a ‘montázs’ rejtja az értelem a priori törvényadását, és egyszerre ez a film nyelvének (avagy a filmmegértés nyelvének) strukturális rendezőelve. S ahogy már ismerjük, az általános transzcendentálfilozófiai ismeretelmélet nála egybefolyik a duplán regionális, esztétikai, filmesztétikai megismerés nyelvének lehetőségeivel. A kettő egymásba mosódik, ugyanakkor el is különül. Gondolhatjuk, Erdély is filmnyelve által behatárolt, s talán az ebben rejlő regionális (esztétikai) megismerés lehetőségeit terjeszti ki általános ismeretelméletbe – az általánosításban elfedve az értelem nyelvi határait. Szövegei alapján feltehetjük, az általa vázolt ideális rendezőnél a filmjeiben felhasznált töredékek örökölt szerepe háttérbe szorul, helyette odakerülhet ő, de csak montázsán, filmnyelvén keresztül: feloldhatja a tradicionális kötöttségeket, olyan közel kerülhet tárgyhöz és önmagához, amennyire nyelve megmutatkozni engedi. Viszont azt semmiképp sem tudhatjuk meg, hogy Erdély az így feltárult megismerhetőt totalizálja egy általánosabb, nem nyelv, hanem értelem által korlátolt ismeretelméletbe, vagy a séma fordítva vándorol. Ezért az ide vonatkozó kérdés talán inkább így hangzik: egyáltalán fel van-e kínálva szövegeiben értelmezésünk számára a kapocs keresésének relevanciája? Helyesen járunk-e el, ha így olvasunk? Ugyanis mindkettő mellett érvelhetnénk idézetekkel megalapozva, jól argumentálva, de ha elég óvatosak vagyunk, a kettős beszéd tényénél többet, azt hiszem, nemigen állapíthatunk meg. Eddig faggathatjuk erről szövegeit.



*Partita* (1974, standard kópia 1988, Balázs Béla Stúdió, K-szekció, Erdély Miklós)



*Álommásolatok* (1977, Erdély Miklós)

Csak e kettősség fölött szemet hunyva összpontosíthatunk annak egyik tagjára, Erdély filmnyelvére. Viszont itt sem találkozunk a montázst mellőző leírással: egyetlen szövegén belül is a strukturalista gondolatok teljes tárházának szétszóródott darabjait detektálhatjuk. Az apóriák sorának előszámolását pedig talán csak az az olvasás kerülheti el, amely az ellentmondások részleges felmutatása után a szöveg (mű!) dialektikájára összpontosít – de az apóriák összeütközését, korábbi értelmezői reményeimmel ellentétben, meglehet, ez is legfeljebb visszatartani tudja, s ennyiből ez inkább csak teljesebb mélységben halmozza fel, élezi ki az elemek közötti feszültséget.

Filmnyelv-elméletének egy vetületét értékelhetjük nem alaptalanul úgy, hogy a saussure-i *parole*-t, ami a 'világra' való *tartalmi* vonatkozásról, a szemiotizáltságról szól, átviszi a *langue*-ba, ami ezért Erdélynél a 'világra' való vonatkozás *formális* lehetőségét, a strukturáltságot eredendően a montázs által adott szemiotikai meghatározottságban vizsgálja. Ezzel együtt a jel síkjába vezeti be a poétikai funkciót, a denotatív jelölő kap konnotációt. Emlékezhetünk, Erdély filmnyelvi eleme, jelölője is bír denotátummal, aktuális jelentését viszont szintaxisa határozza meg – annyira, ahogy a még strukturalistának mondható Barthes szerint a jelölő uralma alatt áll a nyelv. Ugyanakkor nem áll meg ennyiben, ezen túllépve a zenei szerkesztés mintájára felismert filmnyelvben már a jelölők nem bírnak eredendő jelentéssel, s jelek is csak az ismétlések által lesznek. A mélystruktúrában felmutatott nyelvi tendencia, a jelentéskioltság pedig tökéletesen fordítottja a denotatív romboló konnotatív jelentés-viszonynak. Ezzel szinte ugyanazt az elmozdulást végrehajtva (egy szövegen belül!), ami Barthes-ot (a 70-es évektől) a modernitáson túlra, a posztstrukturalizmusba helyezi. Ekkor Barthes szerint „A denotáció nem az elsődleges értelem, ám úgy

tesz, mintha az lenne. Ennek az illúzióknak a leple alatt tulajdonképpen nem más, mint a *legutolsó* konnotáció (mely egyszerre megalapozni és lezárni látszik az olvasást).” [100] Mi pedig nyugtázhadjuk, a barthes-i denotátumban megtaláltuk megfelelőjét a mélystruktúra „eredetileg világos jelentés”-ének. [101]



*Álommásolatok* (1977, Erdély Miklós)

A posztstrukturalizmusban a strukturalista „semmi sem létezik a nyelven kívül” állítását továbbra is fenntartva a mű immanenciája végletesen szétszóródik. A nyelv innentől nem a „jelöltek struktúrája”, hanem a jelölők „kezdett nélküli galaxisa” – és mi még mindig mondhatjuk: igen, jelentéskioltság. Ettől

kezdvé pedig megszülethet az a modernizmussal szakító megállapítás, miszerint „Maga a ‘nyelv’ szó devalvációja, és az a mód, ahogy hitelt adunk a nyelvnek, a szótár elégtelenségét árulja el: az olcsó csábítás kísérlete, a passzív divatba-feledkezés, az avantgarde tudat, azaz tudatlanság – mind erről tanúskodnak. A ‘nyelv’ jel inflációja magának a jelnek az inflációja, abszolút infláció, maga az infláció”. [102]

Amiből következhet a belátás, „hogya még a filozófus sem veszi birtokba valamiféle titkos és mindent kimondó isten módjára nyelvének teljességét; ráébred, hogy ömellel létezik egy nyelv, amely beszél, de amelynek nem az ura [...]”. [103]

De Erdélynél nem csak így van. Egyszerre túl is van az „avantgarde tudaton” és nem is. Erdélynél a kiteljesedett modernista szemléletmód jó néhány elemében túlmutat a strukturalizmuson – aminek alapján jogosan gondolhatnánk a posztmodernitás egyik képviselőjének, akár még a dekonstrukció hírnökének is (akár a szét-számoló dekonstrukció össze-számolójának is) – de mindez csak tört része montázs-szövegeinek. Ha részben megegyezőnek is vesszük szétforgácsolódásában a posztmodern episztemét és az Erdélynél leírt montázsbeli megismerés lehetőségeit, akkor legalább azt is hozzá kell tennünk, hogy Erdély ebből a tapasztalatból merőben más következtetésre is jut. [104]

Erdély nyelvteóriájában nem egy szétfosló szubjektivitás, [105] és nem is egy de Man-Nietzsche-féle kiiktathatatlan retorizáltság szkepszise felé nyitja meg az utat. (Annál talán sokkal inkább bízik a filmnyelvének montázs-szimbóluma erejében.) Nem a logocentrizmus csődjébe konkludál, [106] ellenkezőleg: az eredet, a pozitív állítás és az intencionáltság lehetőségét nem számolja fel, sőt, az esztétikai igény mércéjévé teszi az ontológiai irányultságot. „A zenei vagy filmi gondolkodás estében ugyanúgy megkülönböztethető, hogy az alkotó készen vett, fáradt sémákkal kombinál, vagy figyelme az eredet és összefüggés szintjére irányul-e. Nagyrészt ezen múlik egy mű kvalitása.” Az eredet és összefüggés pedig itt nem csak a műalkotás nyelvének mélyebb, formaadó ős-struktúráját jelenti: a mélyebb nyelvi meghatározottság az, ami megnyitja az utat a (bazini értelemben vett) ontológia élményszerű tapasztalata felé. [107]

Nekünk pedig ha mindeközben tudnunk kéne, hányadán is állunk Erdéllyel, leginkább megjegyezhetjük, erre való válaszadási törekvéseink ellehetetlenülni, legalább is széttöredezni látszanak. Egyszerűbb formára talán úgy hozhatunk, ha az olvasásunk mentén felfeslett különbségek során visszafelé haladva olvasztjuk egységesebb rendbe az Erdély szövegek széttartó szálait – vagy, és azt hiszem így helyesebb: ezzel próbálhatjuk egybetartani Erdély-olvasatunk kénytelen diszperzitását. E szerint a Kant kontra Wittgenstein és a strukturalisták, posztstrukturalisták közötti eltérések taglalásakor még mindig csak a kezdeti, Kant-Hegel oppozíciónk által megvilágítani próbált alapvető (Erdélynél esztétikában



érvényre jutó) differencia „kanti” oldalához tartozó eltéréseknél vagyunk. A felsorolt eltérések mögötti közös, egybetartó meghatározottság az, hogy ezen a „térfélen” a megismerő-megismert viszonya nem ontológiában megalapozott viszony. Ezért, ha Erdély montázsesztétikáját ezek alapján határozzuk meg, akkor a montázsával élő film nem irányulhat hegeli módra az igazság felfedésére, és nem is a létező létét tárja fel a heideggeri – gadameri elvárásnak megfelelően, semmiképp sem összeegyeztethető a „tisztá realitás” érvényre juttatásával. A nyelvi jelrendszer jeléről írja Saussure: „A jel nem egy dolgot és egy nevet, hanem egy fogalmat és egy hangképet egyesít.” [108] A jelölő és jelölt kapcsolata nem ok-okozati jellegű, nem motivált. Aminek megfelelőjét megtalálhatjuk Erdélynél a jelenettöredék nyelvi szintaxisbeli szerepének taglalásakor. Ennek megfelelően gondolhatjuk, a nyelvi mű jelentése magába záródó nyelvi térben van, és itt is, miként a modernben, szükségszerűen a műalkotás immanenciájában leledzik az értelem. A mű pedig így inkább a sémáját taníthatja, nem a valóságra vonatkozik; nyelvének sémájában, a formájában csupán modellálja egy nyelvi világhoz való lehetséges viszonyunkat. És itt már nem megyek újra sorba minden teórián.



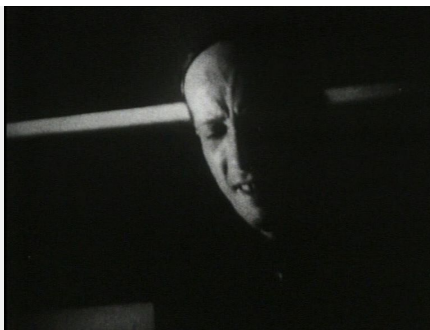
*Álommásolatok* (1977, Erdély Miklós)



*Álommásolatok* (1977, Erdély Miklós)



*Álommásolatok* (1977, Erdély Miklós)



*Álommásolatok* (1977, Erdély Miklós)



*Álommásolatok* (1977, Erdély Miklós)



*Álommásolatok* (1977, Erdély Miklós)



*Álommásolatok* (1977, Erdély Miklós)

Mert Erdély, mint már jó néhányszor láthattuk, *természetesen* más irányból is beszél: a film eleme nem csak filmnyelvi elem, jelenettöredék, hanem a jelenség töredéke, sőt, ezen túl a valóság töredéke is. A nyelven kívüli valóságba, a „tiszta realitásba” való átlépés igénye/lehetősége pedig több ízben tetten érhető: megtörténik szövegeiben igen egyszerűen a „kettős könyvelés” pimaszságával, de a transzregresszió ígérete szerint elérhető folyamatos próbatételek árán, a formális logikai keretek szétfeszítésével is.



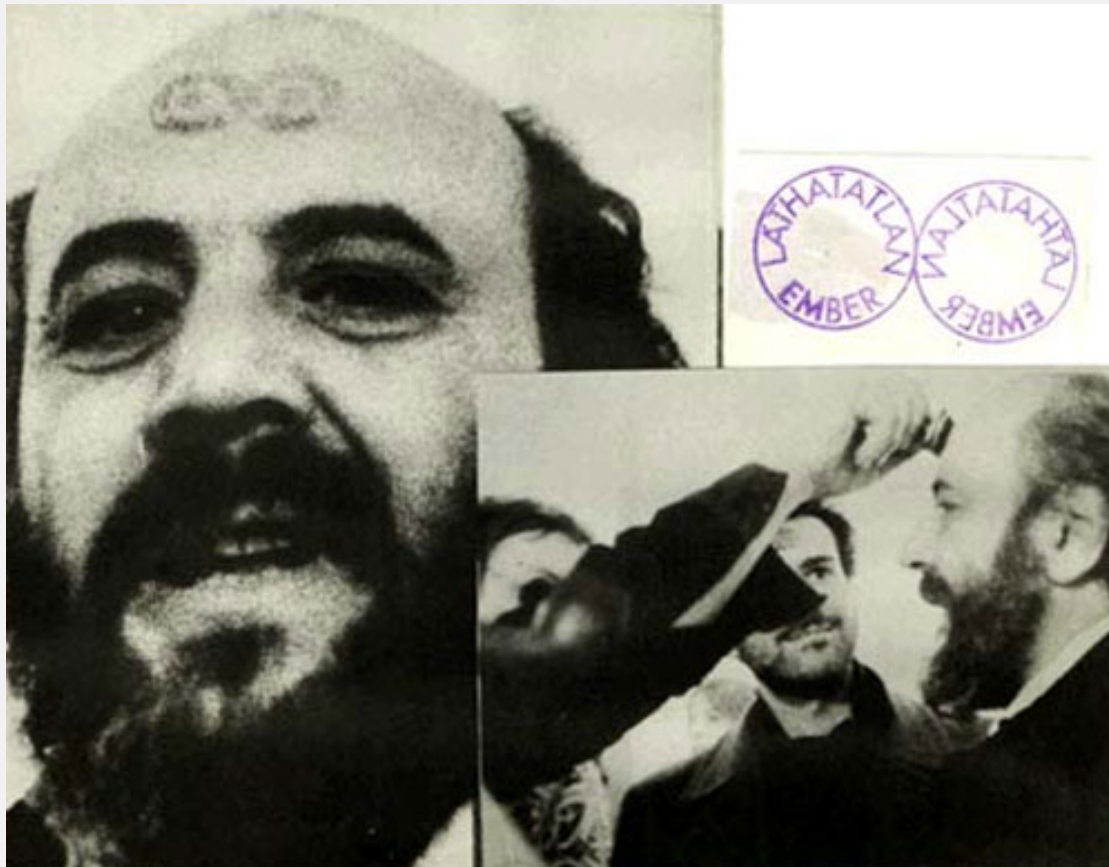
Erdély Miklós, *Life sorozat*, (b) 23 x 30 cm, vegyes technika

Az utóbbi mentén haladva pedig még nyelven belüli közbeeső „állapotként” az „ősnemző réteghez” juthatunk – ami ha nem is olyannyira, de ugyancsak eltávolít minket a strukturalizmustól: az orosz futurista költők, Hlebnyikov, Krucsonih *zaum*jára játszik vissza. (Az orosz formalisták tőlük kölcsönözték a *zaum* értelmén túli nyelvét, mint alapformát, aztán megindultak a strukturalizmus felé vezető úton.) A *zaum*ról írja Krucsonih: „Az értelmén túli nyelv (zaumnij jazik) felébreszti és kötetlenné teszi az alkotó

fantáziáját, anélkül, hogy bármiféle konkrétsággal gyötörnénk. A szó az értelemről összezsugorodik, begörcsöl, megdermed, ezzel szemben az értelen túli szó – szilajon száguld, szétrobban, tüzet vet.” [109] S ahogy a futuristák a zaum jelenségét vélték felfedezni a gyereknyelvben, a vallási szertartások liturgikus nyelvén, mi a zaum jelenlétét azonosíthatjuk Erdély „ősnemző rétegében.” Ugyanis az „ősnemző réteg” a zaumhoz hasonlóan értemen túli tiszta forma, ősz formaadó, nem közvetlenül fogalmi, nincs közvetlen kapcsolata a jelentéssel, a bármire is való vonatkozással. Mindkettő léte, logikán túli formájára csak a titkos szervezésében létrejövő formákból következtethetünk. A futuristák szerint a zaum által mutatkozhat meg a nyelven túli misztikum, amelynek hordozója már egyedül csak a lecsupaszult szó, annak testi formája lehet – ahogy, tehetjük hozzá, Erdély filmjei is levetkőztetnek a filmszalag értelmezéseken túli póré anyagságáig, s az üres jelölők terébe való belépéssel érhetjük el a revelációt. [110] De Erdélynél – a futuristáktól különbözően – az üres jelölők és az „ősnemző réteg” mellett, hogy a szellem addig tiltott énjé előkerülésének lehetőségét, megélésének tiszta szabadságát adják, egyben átjáratot nyitnak a „tiszta realitás” igazságának hermeneutikától mentes működése felé. Szilágyi Ákos értelmezése szerint a futurizmusban „A szó felszabadítása az egyetlen, kötelező értelem uralma alól, a szótest (a graféma vagy akusztéma) leoldozása a jelentés láncairól azt jelezte, hogy a *zaum* az intuitív, a teremtett, az önelvű szó az üres, avított, élettelen *szimbólumok* helyébe léphet.” [111] Ahogy Erdély montázsja is meg akar szabadulni a „késő szecessziós, kellemetlen, hattyú alakú szimbólumfogalom”-tól, [112] ami „valahogy beépült a montázs testébe, beteggé, használhatatlanná teszi.” [113] De nála a filmkocka/valóságtörődék önelvűsége – a képi szimbólum-meghatározáson belül maradva, önmagából kilökve az allegóriaként felfogott szimbólumot – önmagára, mint „tiszta realitás”-ra mutatásában fut ki: hogy „Általa mindig választható [legyen] a csak oda vonatkozó, a dúsan egyszeri, a nem meghatározható, de nem is helyettesíthető.” [114]

Folytatva a viszonyító keresés sorát, a futuristáktól valamiként a strukturalisták felé próbálva visszatérni, megadni Erdély szemiotikájának e kettős meghatározottságot összekötő viszonyát, ugyancsak rámutathatunk számunkra tanulságos példára, de innen a szálak ismét csak más irányba vezetnek. [115] Egységgé összeolvasni próbáló törekvéseink pedig – ráadásul, ha mindezeket a fel/szétsorolt gondolatörödékeket újra össze szeretnénk békíteni egymással, valamint legalább a hegei, heideggeri, gadameri művészetfilozófiával-esztétikával [116] -, úgy tűnik, kudarcot vallanak. Ezért én inkább már csak (még egy) befejezésre szorítkozom. [117]

## Válasz 2., befejezés



A bélyegzőt Erdély Miklós elképzelése szerint Galántai György tervezte

Erdély montázsának nyomon követése után mit is mondhatunk Erdélyről és montázsáról? A válasz olyannyira szerteágazó, hogy olvasásunk tanulságát leginkább így összegezzük: A 'montázs'-nál kérdezősködve – közben tisztánlátásunkhoz bárhogy is ragaszkodunk – nem kerülhetjük el, hogy elveszítsük diszkrét teoretikus távolságtartásunkat. Ugyanis a montázs egyfelől „olyan technika, mely megidézi az ellentmondást”, s ezt a meghatározást pedig Erdély erről szóló szövegei teljes mértékben ki is elégítik. Jelentéskioltasainak egymásnak ellentmondó szerkezeteit „tudatosítva” leginkább befogadói „állapothoz” érkezhünk. Azt láthatjuk dolgozatunk végére, hogy a 'montázs' vonatkozásainak vég nélküli halmozódása mindinkább üresen hagyja azt; belőle nemigen maradhat más bizonyosság előttünk, csak a



‘montázs’-jelölő tiszta anyagisége. Persze jól tudjuk: „A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik.” [118] Erdély esztétikájáról szóló értelmezésünk pedig – szándékán kívül – mindig már része a montázs-technika életbe lépésének.

Erdély biztat minket (filmjei és szövegei kapcsán is) egy konvencionális értelemben vett, egyszercsak célba érő, intenciónak megfeleltethető megértést feltételező interpretáció működtetésére: „Rétegek. Rétegek vannak. Tegnap este el kellett volna magyaráznom nekik mind...” [119] ; vagy a *Vonatút* kapcsán: „Ezt nem elég érezni, azt nagyon könnyű. Érdeemes megérteni”. [120] De mindez előkészület a paradoxonokkal terhelődő értelmezés önnegligál(tat)ására, a „paradoxonok kiküszöbölésére.” Erdélynél az értelmezői attitűd, úgy tűnik, minduntalan csapdába kerül. Csapdák sorába kerülni pedig az esztétikum maga. Ami a mi esetünkben az értelmezés zárójelbe tételeének lehetősége/szükségessége. Ahogy írásai szerint filmjei, úgy a Marlyi tézisek végtelenbe feszített, visszajára fordított logikája (nagyon is komoly Wittgenstein-paródiája) is csak az óvatlan olvasóra várnak: „a tézisek a vitapartner figyelembevételével készültek, ismervé harapásait, mintegy ravaszul a fogai számára helyet” [121] kínálva. Mi pedig csak sejthetjük, legalább részben hasonló utat jártunk be. Ha kezdetben (Barthes kategóriái szerint [122] ) *műként* is kezeljük írásait, az *értelmezésünk* mindinkább cselekvően kénytelen visszaadni azokat a nyelv(é)nek, ezzel érvényre juttatni csillapíthatatlan pluralitását – s ekkor már az *értelmezés* helyét átveheti a *disszemináció (meg)története*. De Erdélyt olvasva nem csak *A múltól a szöveg felé* tartunk: a megnyilatkozás szabályainak (racionalitás, koherens olvashatóság) kijátszása – Erdély saját elvárásait magunkra, és a mi Erdély-szövegünkre olvasva – nem áll meg a határon. Azon túllépve pedig visszakerülhetünk, immár értelmezés nélkül, a *műhöz*. Kettős vonatkozásban is: egyfelől a *mű* póré testiségéhez („A művet kézben, a szöveget nyelvben tartjuk [...]” [123] ), másfelől a játék felfüggesztéséhez – és ezzel a mozdulattal talán az „állapot”, mint egy üzenet nélküli intenció célba éréséhez. („[...] a mű „jelentése” sohasem megfejtésében, hanem hatásában jut érvényre.” [124] )

Ekkor pedig legmélyebb egyetértésben idézhetjük Vasák Benedek Balázst: „A század legsokoldalúbb magyar művészeinek megragadhatatlan életműve minduntalan kicsúszik kezeink közül” [125] , mert ugyan mi annak csak egy kisebb szeletébe akartunk belemarkolni, de látjuk, az sem sikerülhet. Ugyanakkor ez nem leplezheti el hátramaradt aktív „állapotunknak” azt a(z ismerkedő) sejtését, hogy értelmezésünk felszámol(ód)ása után Erdély szövegtestén kívül is maradhat valami: dolgozatunk befejezése egyúttal annak képzeletbeli zárójelbe tétele, s ezek, mint a gondolkodásunk dialektikus zárójelei, egyben talán (vigyázat, prosopopeia! – de mi mást tehetnék, ha már valahol el kell helyeznem



öt?) Erdély Miklós szigorú és *esztétikus* mosolyai.

## Jegyzetek

[1] Martin Heidegger: *A művészet és a tér*. In: Martin Heidegger: „... költőien lakozik az ember...” – *Válogatott írások*. Szerk.: Pongrácz Tibor, T-tw ins Kiadó/Pompeji, Budapest, Szeged, 1994. 217. o. [↗](#)

[2] Erdély Miklós: *Montázs-éhség*. In: Erdély Miklós: *A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák) Válogatott írások II.* szerk.: Peternák Miklós, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995. 95-104. o. [↗](#)

[3] Ami egyben a filmtörténet, és tovább tágítva legalább a művészettörténet montázsközpontú elmélete – Erdély meglehetősen erős beszélőnek bizonyul. [↗](#)

[4] Bürger az avantgárd elméletéről írva ezen adekvátság miatt (meglehetősen furcsa módon) a filmmontázst nem is tekinti művészi technikának: „A képmontázs a film alapvető *technikai eljárása*; nem egy bizonyos művészi technika, hanem a film által adott.” (Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*. Ford.: Seregi Tamás, kéziratban, IV. fejezet, Az avantgárd műalkotás, 5. Montázs) [↗](#)

[5] Erdély: *Montázs-éhség*. I. m. 96. o. [↗](#)

[6] S ez az értelmezői oldalon egyrészt a retrospektív kiállíthatóság megkérdőjelezéseként, a kritika intézményesítő szolamának tárgyellenességeként jelentkezhet. („Vajon nem halványul-e el jóvátehetetlenül az egykori mű jelentése a leletmentés folyamatában? Az ugyanis, hogy valami komoly anyagi áldozatok árán, szervezőmunkával végül is rekonstruálható, nem válasz arra a kérdésre, hogy azt meg is *kell-e* tennünk.” (György Péter: *Erdély Miklós – A szelíd botrány művészete*. Figyelő, 1991/7, 177. o.) Azonban az utókor felelősséget némileg feloldhatják azok az értelmezések, amelyek az apóriát az avantgárdot/neoavantgárdot belülről feszítő ellentétként ismerik fel/kezelik. [↗](#)

[7] Erdély: *Montázsgesztus és effektus*. I. m. 146. o. Erdélynél a piramis-példa még több helyen előkerül, lényegileg ugyanebben az értelemben: „[...] ősi időkben a magára eszmélt gondolkodás geometriailag tervezett piramisokat montírozott a valóságba, hogy meggyőződjön, gondolkodása valóban létezik. A képességével társtalanul létező ember csak akkor merte elhinni környezetében sehol fel nem lehető jellemzőjét mikor materializált gondolkodását olyan nagyban szemlélhette, mint a hegyek.” (Erdély: *Montázs*. I. m. 135-6. o.); „Ezek után elgondolkoznánk a gyerekekkel együtt az óriási piramisokon; mesterséges hegyek, melyek nemcsak hogy magukon viselik az emberi gondolkodás jegyeit, hanem egyenesen azt ábrázolják.” (Erdély Miklós – Birkás Ákos: *Mire jó; mire jó még...*? I. m. 267. o.) Ezekhez pedig hozzáolvashatjuk Hegel előadásainak negyedik meghatározását a művészetről: „A művészet általános szükséglete tehát az az ésszerű szükséglet, hogy az ember mint tudat nyilvánuljon meg, hogy megkettőzve, maga és mások számára szemléletessé tegye magát. Ezek szerint az ember azért hoz létre műalkotásokat, hogy önmagának tárgya legyen.” (G. W. F. Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004. 65. o.) [↗](#)

[8] Erdély: *A filmezés késői fiatalsága*. I. m. 183. o. [↗](#)

[9] Kant a T.É.K. 2. kiadásához írt előszava szerint ez a „kopernikuszi fordulat.” (Lásd: Immanuel Kant: *A tiszta ész kritikája*. Atlantisz, Budapest, 2004. 35. o.) [↗](#)

[10] Erdély: *Montázs*. I. m. 136. o. [↗](#)

[11] Erdély: *Montázs-éhség*. I. m. 103. o. [↗](#)

[12] Erdély: *Montázsgesztus és effektus*. I. m. 157. o. [↗](#)

[13] Ez Hegelnél átértelmezése a Kant által már megkülönböztetett ész és értelem fogalompárnak. Kantnál kiemelt szerepe nem az észnek, hanem az értelemnek van; ezzel együtt megjelenik már itt is a gondolkodás dialektikus egysége: az appercepció szintetikus egységként. [↗](#)

[14] A szellem fenomenológiájában írja: „Az ész és az érzékiség ez ellentétében az ész számára a lényeg az, hogy az ellentét feloldódjék, s *eredményként* a kettő egysége jöjjön létre, mely nem az *eredeti* egység, hogy a kettő egyazon egyénben van, hanem olyan, mely a kettőnek *tudott* ellentétéből fakad.” (G. W. F. Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979. 310. o.) Az észről és a fogalmiságról lásd még: Uo.: 131. o., Uo.: 289. o. [↗](#)

[15] A „jelentésköltés” és az „állapotkommunikáció” fogalmak a *Mozgó jelentés* c. írásától (1973.) kerülnek elő. (Erdély: *Mozgó jelentés (A zenei szervezés lehetősége a filmben)*. I. m. 113-126. o.) [↗](#)

[16] A 'montázs' változó jelentésének történetéről címszavakban hozzátehetjük, hogy mint eljárás eredendően vizuális művészeti ágakhoz tartozott: festészetben, grafikában, fotóban, filmben kezdték meg a gyakorlatát. Ennek utána értelmezésének analógiás kiterjesztése módot adhatott arra, hogy más területeken zajló formaváltásokat is rendre a 'montázs' tárgykörén belül magyarázhassanak; így a zenei egyveleget, hangjátékot, a szürrealista objecteket, a dadaista gesztusokat, a modern assemblage-okat, tárgy-, anyagegyütteseket, az environmentet és ezen túl akár a happeninget is – mint élő environmentet. A fogalom a hozzá való viszonyulás története során menthetetlenül kitágul – mindamellett, hogy vannak szinte állandóan meglévő, az értelmezéseken átívelő elemek: az összetétel rekontextualizáló hatása, a valóság felmutatásának igénye (eredet, és célként egyaránt), és az ezekkel többségében összefüggésbe hozható talált-tárgy poétika. S ennek, a montázs kezdetétől (kollázs, 10-es évek) tartó jelentésbővülésnek az egyik állomásaként (is) olvashatjuk Erdély Miklós sok mindent magába gyűjtő, *mindenre* ki-terjedő montázs-teóriáját. Így olvasva pedig Erdély montázs-esztétikájának totalizáló jellege és a 'montázs' terjeszkedése némileg egybecsenghet. Viszont Erdély a montázsnak többnyire a filmművészetben betöltött szerepéről beszél, nála ez az (elérendő) alap, és ezzel összhangban elődjeit is itt nevezi meg. Az árnyaltabb látás okán persze szükségessé válhat a művészet montázshoz való viszonyulásának történeti áttekintése: amit én mégsem teszek meg. Mert a montázs történetét részleteiben elemző áttekintés/kontra Erdély kérdése ugyan izgalmas feladat lenne, de ez – már csak terjedelme miatt is – inkább egy külön dolgozat témájának kínálhatja magát. Írásomnak pedig nem ez a fő ambíciója. Ezért a következő két alfejezetben inkább csupán azokra a szálakra próbálok kitérni, amelyekkel Erdély a szerinte követendő példákra hivatkozik – és itt sem egy-egy (Erdély, és ezért számunkra is releváns) teoretikus teljes szövegkorpuszán belüli értelmezésre törekszem, hanem a „szálaknak”, amennyire csak lehetséges, a legtakarékosabb, Erdély felé tartó felgombolyítására. Tehát jelen esetben egyáltalán nem a montázs történetét szeretném felvázolni, hanem Erdély 'montázs'-ának (ön)történeti vonatkozásait megfigyelni, értelmezni; ezért a hangsúly részemről itt nem is annyira a montázstörténeten van, hanem

Erdély Miklós (másokat erősen önmaga felé olvasó) teóriájának megértésén. [↗](#)

[17] Sz. M. Eisenstein: *A három közül a középső*. In: Uő: *A három közül a középső*. In: *Szovjetszkoje kino*. 1934/11-12. sz.; Idézi: Novák Zoltán: *A filmteoretikus Eisenstein – Tanulmányok, Krónika, Filmográfia*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1998. 30. o. [↗](#)

[18] Az emocionális montázsnak a *Sztrájk* (1924.) lehet a példafilmje, a leginkább ide vonatkozó tanulmány pedig *Az attrakciók montážsa*. Ezt az *Október* (1928.) és a(korábban, 1926-ban *Fővonal*ként forgatni kezdett, de bemutatóra megváltoztatott című) *Régi és új* (1929.) filmjének „intellektuális” váltása követi, melyeknek meghatározó montázstípusáról főként *A filmforma dialektikus megközelítésében* és az *Októberről* írott analízisében (*A mi októberünk*) olvashatunk bővebben. (In: Sz. M. Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*. Szerk.: Bárdos Judit, Áron Kiadó, Budapest, 1998.) [↗](#)

[19] Sz. M. Eisenstein: *Premier plánban – Önéletrajzi feljegyzések*. Ford.: Simándi Júlia, Európa Könyvkiadó, Budapest 1979. 327. o. [↗](#)

[20] Sz. M. Eisenstein: *Montázs 1938*. In.: Sz. M. Eisenstein: *A filmrendezés művészete*. Gondolat, Budapest, 1963. 195-213. o. [↗](#)

[21] Sz. M. Eisenstein: *Premier plánban – Önéletrajzi feljegyzések*. Ford.: Simándi Júlia, Európa Könyvkiadó, Budapest 1979. 329. o. [A belső beszédéről lásd még: Bárdos Judit: *A belső monológ a filmben – Eisenstein kapcsolata Joyce-szal és Dreiserrel*. In: *Dombormű*. Szerk.: Bárdos Judit, Liget Műhely Alapítvány, 2001. 145-161. o.; valamint Bárdos Judit: *A belső beszéd a filmben* c. előadását, mely az ELTE-BTK filozófiai intézete és nyelvfilozófiai kutatócsoportja által rendezett Nyelv, megértés, interpretáció konferencián (2000. október 5-6.) hangzott el, interneten: [http://www.phil-inst.hu/univ/orld/egyetem/wittg3/irodalom/Bardos\\_belso\\_beszed.htm](http://www.phil-inst.hu/univ/orld/egyetem/wittg3/irodalom/Bardos_belso_beszed.htm)] [↗](#)

[22] André Bazin: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 1995. 27. o. [↗](#)

[23] Itt főként a *Mozgó jelentés* c. írására gondolok, amit dolgozatomban még részletesen vizsgálni fogok. (Erdély: *Mozgó jelentés (A zenei szervezés lehetősége a filmben)*. I. m. 113-126. o.) De erre vonatkozik a következő passzus is: „A montázs, nevezetesen a filmmontázs esetében két egymás után következő szegmentum nyilvánvaló jelentése együttes jelentésük szempontjából haszontalannak bizonyul, az összetevő és az összetett jelentésében semmi átfedés vagy közös vonás nem mutatható ki.” – ami még tökéletesen összefér az eisensteini teóriával, de utána kiderül, az összetétel nemhogy (új) jelentést ad, hanem a jelentésséget eltörölve „neutralizálja az eredeti jelentést és az emocionális akkumuláció révén a befogadó állapotát változtatja meg.” (Erdély: *Montázsgesztus és effektus*. I. m. 148. o.) [↗](#)

[24] Ezért Erdélynél a 3-ast akár 0-ra is cserélhetnénk, ha nem inkább valami más jelrendszer (nem is jelrendszer nem is) elemére. De, ugyanakkor: Erdély teóriájában a befogadás egy pontján viszont mégis, igenis Eisenstein képletével lehet dolgunk. [↗](#)

[25] A bejáratott, megbízhatónak vett eljárásokra, a tiszta intenció lehetőségére, az elvárások tunya nézői igazolására hagyatkozó film (‘zárt vagy belső montázs’-zal megbillogozva) indokoltan juttathatja eszünkbe Roland Barthes *lisible* kategóriáját. A barthes-i *scriptible* pedig a rögzített jelentések egymásutánjának konvencionális felhasználását ellehetetlenítő intellektuális montázst, amely a néző tényleges, aktív részvételét követeli meg. (*A lisible/scriptible*-ről lásd: Roland Barthes: *S/Z*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997.) A szerzők közti párhuzam részleteinek keresése már csak Erdély

Marly tézisekhez csatolt melléklete alapján is adná magát – a L'empire des signes-t feltételezhetően olvasó Erdély írja, hogy „Barthes támogatása nélkül jutottam el a 2., befejező, kifejezetten zen jelegű kijelentéspárhoz”, oszlatva előre ezzel az öt ért, Barthes-felől jövő hatás feltételezését; de egyben rámutat a maga által is felismerni vélt rokonra. Én itt tartózkodom a túlzott azonosítástól, csupán a megértést elősegítő párhuzamként szándékozom említeni Barthes kategóriáit, remélve, dolgozatom későbbi részeiből kiderül miért. [↗](#)

[26] Erdély: *Montázs-éhség*. I. m. 96. o. [↗](#)

[27] Ehhez hozzátehetjük a következő Horkheimer – Adorno véleményét: „Orson Wellesnek megbocsátják az összes vétséget a szakma úzusai ellen, mivel kiszámított illetlenségei csak annál buzgóbban erősítik meg a rendszer érvényességét.” (Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A kultúripar: a felvilágosodás mint a tömegek becsapása*. In: Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája: Filzófiai töredékek*. Gondolat – Atlantisz, Budapest, 1990. 156. o.) [↗](#)

[28] A ritka alkalmazás tényének okairól, a vágás szerepéről ugyanebben a beszélgetésben már jóval „szerteágazóbban” nyilatkozik: „A filmet kizárólag a vágóasztalon lehet elkészíteni. Ezért dolgozom a vágószobában annyira lassan, hogy végül a producerek dühbe jönnek, és elveszik tőlem a filmet.” Néhány mondattal később pedig: „Sokkal olcsóbb újra és újra felvenni egy képet, hogy azután a vágóasztalon válogathassunk. Persze én is jobban szeretnék mindent már a kamera előtt eldönteni, de ehhez nagyon sok pénz kell, és főleg a munka finanszírozójának feltétlen bizalma.” (André Bazin – Charles Bitsch – Jean Domarchi: *Beszélgetés Orson Wellesszel*. In: Metropolis, 2000/2., interneten: <http://emc.elte.hu/~metropolis/0002/interju7.htm>) [↗](#)

[29] Erdély: *Montázs*. I. m. 134. o. [↗](#)

[30] Központi terminusai kapcsán különböző szövegeiben más-más (részben ismétlődő) elemekkel dolgozik. Mintha ahhoz hasonló erőfeszítés ismétlődne meg szövegei között – és nem egyszer, hasonlóan a legnagyobb közös többszörösbe konkludálva –, ami Beke László Montázs esszéjének az elején elmesélt beszélgetés szereplőivel történik: „Hankiss, Rozgonyi, Szilágyi, Végvári és Vekerdí összeültek egy szép napon, hogy a montázsról beszélgessenek. Sok okosat mondtak, de hamarosan rájöttek, hogy a világon minden montázs, ebbe az irányba nem érdemes folytatni a vitát.” (Beke László: *Médium/elmélet*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997. 37. o.) Azzal a különbséggel, hogy Erdélynek a vitát talán éppen az ilyen feszélyező eredmények miatt kell folytatnia – azt is beépítve egy még terebélyesebb montázs-elgondolásba, és ennek egy-egy részét visszamenőleg „hozzáinterpretálni” az Eisenstein, Kulesov szövegekhez. [↗](#)

[31] Erdély: *Montázs-éhség*. I. m. 97. o. [↗](#)

[32] Erdély: *A költséges film*. I. m. 131. o. [↗](#)

[33] Erdély: *Igényeltár*. I. m. 130. o. A BBS filmnyelvi sorozatához adja be 1973-ban, de ugyanennek egy másik változata is ismeretes, „nem elhanyagolandó” különbségekkel: a lista kibővül 10 perc uszodazajjal, 5 perc tűzzajjal, 1 perc gyereksírással – és a lényeg, ami a másiktól valahogy kimaradt, 100 óra vágószoba-használattal. (I. m. *Jegyzetek*. 296. o.) Ugyancsak idekívánczok, hogy (bár dolgozatomnak nem Erdély filmjei, hanem Erdély filmes szövegei a tárgya) a *Partitá*ba keveset, de azért „beleforgatott.” [↗](#)

[34] *Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10.)*. Peternák Miklós közlésében In: Erdély: I. m. 13. o. [↗](#)

[35] Erdély: *Mozgó jelentés (A zenei szervezés lehetősége a filmben)*. I. m. 113. o. [↗](#)

[36] Erdély: *Montázs-éhség*. I. m. 95. o. [↗](#)

[37] Lev Vlagyimirovics Kulesov: *A montázs, mint a filmművészet alapja*. In: *Fejezetek a filmesztétikából*. Szerk.: Zalán Vince, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1985, 56. o. [↗](#)

[38] André Bazin: *Tilos a montázs*. In: *Fejezetek a filmesztétikából*. Szerk.: Zalán Vince, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1985, 158. o. [↗](#)

[39] „A montázs, amelyről oly gyakran elmondják, hogy a film lényegét teszi ki, ebben az összefüggésben irodalmi és egyben par excellence filmszerűtlen eljárásnak tűnik fel. A sajátos filmszerűt pedig ugyanakkor a maga legtisztább állapotában a tér egységének a fényképezés által való pusztá tiszteletben tartása jelenti.”  
Valamint: „Még a leggyengébb, a színtelen, a dokumentumérték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos.” André Bazin: *A fénykép ontológiája*, In: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Szerk.: Zalán Vince, Osiris, Budapest, 1999, 21. o. [↗](#)

[40] Itt, azt hiszem, egy hosszabb (az első) fejtegetés szükséges hogy következzen a realitás igazságáról – mely ugyan csak részben (közvetlen tárgyában) kapcsolódik az aktuális főszöveghez, viszont annál inkább a már felvezetett klasszikus német idealizmusbeli teóriákhoz: ugyanis az ottani igazság-elgondolások tovább erősíthetik az eddig bemutatott, Erdélyt odahúzó párhuzamokat. (Azzal együtt, hogy némileg árnyalják is azokat, ezzel lassan további „rokonok” felkutatása felé vezetve olvasásomat.)  
Tehát (jelen esetben) az igazságnak legalább kétféle filozófiai megközelítése lehet érdekes számunkra: a transzcendentál-filozófiai és a reálontológiai – mindkettő a korrespondencia-elméletre vonatkoztatva. (E szerint az igazság az, amikor a tudat egybeesik a tárgyával. „Mert ha a szembenálló fogalom megfelel a szembenálló tárgynak, akkor az alkalmazott fogalom is meg kell hogy feleljen az alkalmazott tárgynak.” – érvel Arisztotelész a Topikában.) Az első esetben az igazság és a valóság egysége szóba sem jöhet: alany és tárgy, szubjektum és objektum azonossága kizárólag az appercepción belül lehetséges, ezen túl a Ding an sich csupán logikai előfeltétel, nem maga a valóság (Sein an sich), ezért az igazság a tudat belső problémája. A második eset ontológiai aspektusból indul ki. Itt az igazság és valóság egymásra vonatkozik, az igazság elsősorban nem a kijelentéshez, hanem a valósághoz tartozik – ami valóságos, az idealitás-mozzanatokat tartalmaz, ezért igazság-jellegű, s ez a kategorialitás fogalmának kettős vonatkozását adja: „A kategorialitás igazság-jellege (avagy az igazság kategorialitás-jellege) azt jelenti, hogy – mivel minden kategória létmeghatározottságok és tudás-meghatározottságok egysége – minden kategória valamilyen fokig és mértékben tartalmaz igazságot, vagyis elvileg minden kategória mindig igaz.” (Simon Ferenc: *A hegeli reálontológia születése*. Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, Veszprém, 2003. 129. o.) Itt a már egyszer előkerült probléma van a háttérben: a jelentést, értékével együtt a megismerés produkálja, vagy az magát a létet illeti meg? A Szellem fenomenológiájában Hegel szerint a tudás igazságértékre vonatkoztatott (ennyiben Erdély neki nyújt kezét), de nem érzéki a posteriori: a közvetlen mindennapi tudás a kiindulópont, ami aztán már csak eszmei mozzanataként van felmutatva a nembeli totalitásnak. A tudás az érzékiből a „konkrét-általános” felé halad, az értelemhez kapcsolódik.  
Ennyiből Erdély az olvasatomban egy radikálisabb fenomenológia közelében áll – vagy az esztétika talajáról beszél. Avagy – és szerintem leginkább így lehet/kell olvasni – egyszerre van mindkettőnél. Esztétikájának feszültségét pedig éppen ez, a kettő közötti folyamatos átjárás adja.  
Legalább ilyen közel áll hozzá Hegel esztétikájának (az ő meghatározásában: művészetfilozófiájának) igazságfogalma is. „A művészet arra hivatott, hogy az igazságot az érzéki művészeti alakult formájában fedje fel, hogy ábrázolja a kibékített ellentétet – s ezzel végcélja önmagában, ebben az ábrázolásban és felfedezésben rejlik.” (G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások. I-III*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1952. I. 56. o.) Valamint: „A művészeti szépség ugyanis az érzék, az érzéklet, a szemlélet, a képzelőerő számára mutatkozik meg, más a tere mint a gondolatnak – és tevékenységének, produktumainak felfogása más szervet kíván, mint a tudományos gondolkodás.” (Uo.: 7. o.) Az érzékiség kérdését egy

időre félretéve (erre még később visszatérek) az igazság és szépség platóni (Phaidrosz) együttjárására nem is olyan messziről hozhatunk még Erdélyhez nagyon is hozzáolvasandó példákat: ezt a szemléletét tükrözi Schelling 1802-ben megjelent dialógusa, a *Bruno* is. „[...] kimutatván a legmagasabb rendű egységet a szépség és az igazság között, egyben a filozófia és a poézis egységéről is megbizonyosodhatunk; amely a szépséggel azonos, az utóbbi meg arra a sohasem született és mindörökké halhatatlan szépségre, mely egybeesik az igazsággal.” (F. W. J. Schelling: *Bruno avagy a dolgok isteni és természeti princípiumairól*. Helikon – Európa, Budapest, 1974. 21. o.) De hogy a kör teljesebb legyen, mindenképp szólnunk kell még Heideggerről is, aki – amellet, hogy *A műalkotás eredetében* nem sok említést tesz Hegelről – szinte egy az egyben fordítja át saját nyelvére Hegel szavait. A művészet, mint a szellem többé nem legmagasabb rendű formája passzust idézve (Hegelnél: I. m.l. 105. o.) ugyan kérdőjelet tesz Hegel megállapításának végére – mondva, a történeti jelenvaló lét számára nem tudható bizonyossággal, hogy a művészetben belül történik-e meg igazsága, de ennek utána így folytatja: „Az igazság a létezőnek mint létezőnek az el-nem-rejtettsége. Az igazság a lét igazsága. A szépség nem e mellett az igazság mellett fordul elő. Akkor jelenik meg, amikor az igazság művé válik. A megjelenés, mint az igazságnak a műben és műként való léte: a szépség.” (Martin Heidegger: *Rejtektutak*. Osiris Kiadó, Budapest, 2006. 64. o.) Ugyanebben az írásában tömörebben: „A művészet az igazság működésbe lépése.” (I. m. 61. o.) (Arra a kétértelműsége pedig itt nem térek ki, hogy az igazság szubjektuma – objektuma, alanya vagy tárgya is lehet a belépésnek.) Azt hiszem ebből a (sajnos csak lábjegyzetben helyet kapott) elősorolásból nagyon is kiténik, Erdéllyel mennyire egyfűsű gondolatok vándorolnak a „nagy németek” (náluk kifejezetten) esztétikai-művészeti-filozófiai írásai között is. [↗](#)

[41] Erdély: *Montázs-éhség*. I. m. 104. o. [↗](#)

[42] Heidegger a „látást” és a „tekintetet” metaforaként olyan terminusnak formalizálja, ami a lét és létező mindennemű megközelítését jellemzi; a tiszta szemlélő látás, ami felfedi a létet. [Bár az ismeretelmélet és a látás metaforikájának együttjárása nem Heideggerrel kezdődik, ő inkább ezen a hagyományon belül tudja elhelyezni magát (mint más esetekben is) Augustinuson át (az általa olvasott) Arisztotelész és Parmenidész társaságában (, mintegy „neo-preszókaiikus” kalandra invitálva olvasóit.) Nekünk a metafora kiterjesztéseként sorolni lehet még a fenomenológia feltűnőjét, a horizontot, mint belátható térséget, vagy akár a clare világlását és a világ világlását... De a legérdekesebb példát a látás metafora mindenén átható erejére Descartes adja. *Értekezésének* első szabályát, mely (a gondolkodásában igencsak lényeges) igazságkritériumokat adja, így fogalmazza meg: „Az első az volt, hogy soha semmit ne fogadjak el igaznak, amit nem evidens módon ismertem meg annak; (...) mint ami oly világosan és elkülönítetten áll elmém előtt, hogy nincs okom kétségbevonni.” (René Descartes: *Értekezés a módszerről*. Szemere Samu fordítását Boros Gábor dolgozta át. Ikon Kiadó, Budapest, 1992. 30. o.) És habár ez a szabály épp az érzéki kétely, az „érzések változó tanúsága” miatt szükségeltetik, mégis magától értetődően használja az ‘evidencia’ kifejezést, ami a ‘videre’, ‘látás’ szóból származik, egyfajta mentális látásként. (Bizonyosságul, hogy az ‘evidencia’ pedig nem csupán a fordító metaforája, lásd: Boros Gábor: *René Descartes*. Áron Kiadó, Budapest, 1998. 197. o. [↗](#)

[43] Martin Heidegger: *Lét és idő*. Osiris, Budapest, 2001. 204. o. [↗](#)

[44] Ezen előadásoknak létezett egy teljesebb, mintegy 60 oldalas szövege, amely eltűnt. Lásd: *Beszélgetés Erdély Miklóssal, 1983 tavaszán*. Peternák Miklós interjúja, *Argus*, 1991. II. évf. 5. sz., szeptember-október, 75-88. o. [↗](#)

[45] Erdély: *Montázsgesztus és effektus*. I. m. 145-7. o. [↗](#)

[46] (Bár ő nem tartozott szoros értelemben az iskolához: egyetemi tanulmányait Freiburgban, Berlinben, Párizsban folytatta. Horkheimer helyett pedig inkább talán Adornót lehetett volna közelebb írnom hozzá...) [↗](#)

[47] A normatív keret inkább egy sikeres esztétikai én kialakításának utópiája, miszerint a szabad individuum a benyomásai érzéki sokféleségét szabadon engedi át fantáziájának és ösztönéletének. [↗](#)



[48] Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A kultúripar: A felvilágosodás, mint a tömegek becsapása*. In.: Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája*. Gondolat – Atlantisz, 1990. 173. o. [↗](#)

[49] Uo.: 171. o. [↗](#)

[50] Walter Benjamin. *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. In: Walter Benjamin: *Kommentár és Prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969. 329. o. [↗](#)

[51] Horkheimer – Adorno: I. m. 153. o. [↗](#)

[52] Sebők Zoltán – Erdély Miklós: *Új misztika felé*. In.: Erdély: I. m. 66. o. [↗](#)

[53] Erdély: *A filmezés késői fiatalsága. (Az underground filmmozgalom kialakulásának társadalmi háttere)*. I. m. 169. o. [↗](#)

[54] Erdély: *Montázs-éhség*. I. m. 96. o. [↗](#)

[55] Mi több, Adornóék túl is mennek ezen: „Az uralom az egyénnel mint általános, mint a valóságban ható ész lép szembe.” (Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás fogalma*. In: I. m. 39. o.) Műünkben az európai felvilágosodás felfedése során a modernség kritikáját elsősorban a termelőerők fejlődésében, az instrumentális racionalításban értelmezik, Weber hegelianus, marxista olvasatának keretei között. E mellé a filozófia teljesítményei pedig úgy társulnak, hogy (ideológiakritikai szemszögből) előkészítik a lehetőséget az individuum szabadságának eltörlésére, az azonosító gondolkodás kierőszakolására a médiumok manipulatív eszközei számára. [↗](#)

[56] Hogy az általam vázolt kép teljesebb legyen: Erdély nem csak a kultúripar társadalmi különbségeket rögzítő folyamatairól beszél, és a hatalom gyakorlásának totalítása mögött sem lát minden esetben jól kiszámított taktikát, a hazai újító törekvések gátlója lehet egyszerűen „a felületesség és a hozzá nem értés biztos terpesze” is. [↗](#)

[57] Heidegger *A műalkotás eredetében* ír még némileg ideolvasható sorokat: „Az igazság működésbe-lépése előtárja a rendkívülit, ugyanakkor érvényteleníti a biztosnak tűnőt és azt, amit annak tartanak. [...] A mű megdönti az addigi kizárólagos valóságát.” (Martin Heidegger: *Rejtektutak*. Osiris Kiadó, Budapest, 2006. 59. o.) Ezen túl Heidegger érthetően nem foglalkozik a kultúripar álműével – őt a műalkotás eredete érdekli, ami nála a művészet lényegére (Wesen) irányuló kérdés lesz. A „nyitottság” „nyíltságba” való személyes berendezkedésének átmenetét pedig ugyan említi, látja ennek problematikusságát, de ő erről itt inkább csak hallgat. (lásd: Uo.: 48. o.) Tanulmányához és annak utószavához jóval később csatolt *Kiegészítésben* így ír erről: „Az „igazság működésbe-lépése” fordulatban, amiben meghatározatlan, ám nagyon is meghatározható, hogy ki vagy mi mely módon „léptet” valamit működésbe, elrejtőzik a lét és az ember vonatkozása, amely már ebben a szövegben sincs megfelelően elgondolva – ez gyötrő nehézség, ami számomra már a Lét és idő óta világos [...]” (Uo.: 68. o.) [↗](#)

[58] A Russel – Zeller-féle halmazelméleti paradoxont említi, E. M. Csugyinovot a kizárt harmadik törvényének alkalmazhatatlansága kapcsán a relativisztikus kozmológiában, sorolja még Einsteint, Lasztocskont, Hilbertet,

Schrödinger, és említi Kristeva, Todorov megállapításait a költői nyelv logikájáról. (Lásd: Erdély: *Óraparadoxon*. I. m. 215-219. o.; és főként *A montázs mint az új szemlélet gyakorlata* című (3.) fejezetet a *Montázsgesztus és effektusból*. Uo.: 151-160. o.) [↗](#)

[59] Erdély paradoxonkedvelő írásmódjával teljes összhangban van az az olvasat is, miszerint ezek lennének a vélt rendszer tökéletlenségének jelei: ez a néhány nyom, ahol az igazság kikezdi a doxát, s ezért kell tekintetünket e felé fordítani, innen kitérjeszteni. (V.ö. Erdélynek Tarr Béla *Őszi* almanach-járól írt kritikájával: „Hogy mi mégsem vagyunk képesek semmi megragadható tanulságot kihámozni a látottakból, az a felsőbb igazság kifürkészhetetlenségének a következménye és semmi esetre sem annak, hogy ilyen igazság nem létezik. Annak meglétét, megfellebbezhetetlenségét és kifürkészhetetlenségét mi sem támasztja alá jobban, mint az állandó megújuló ellentmondásossága.” Erdély: *Őszi almanach*. I. m. 261. o.) [↗](#)

[60] Erdély: *Montázsgesztus és effektus*. I. m. 148. o. [↗](#)

[61] Vagy talán a séma és a valóság folyamatos egymásba oldódása, a kettő közötti oszcillációt követő tökéletes kontaminálódás mutatja a megismerésnek az utat. S az elébünk kerülő (körülöttünk lévő) hermeneutikai kör kapcsán Heideggert idézve mondhatjuk: „A döntő nem az, hogy kilépünk a körből, hanem hogy megfelelően lépünk be.” (Martin Heidegger: *Lét és idő*. Osiris, Budapest, 2001. 183. o.) De azért látnunk kell, a fogalmiság eldobása előtti utolsó pillanatunkban a séma és a valóság esetében legfeljebb a tyúk és a tojás (Erdélynek valószínűsíthetően igencsak tetsző) profán, de annál inkább zavarba ejtő esetével állhatunk szemben. Némileg megelőlegezve értelmezésünk egy sarkpontját (és ezzel másodízben tovább közeledve az esztétika-igazság-valóság Erdély-féle koncepcióhoz) pedig azt mondhatjuk: Erdélynél – Gadamerrel szemben – a hermeneutikai tevékenység éppen hogy a játék eseményének felszámolását célozza meg. Az igaz nála nem a játékban nyilvánul meg, nem abban kerül létezésbe, hanem annak eltörl(őd)ése után, visszatérve a hermeneutikától mentes esztétika szép, nála ontológiával kevert tapasztalatához. [Mert Gadamer szerint viszont: „Mármost, ha különleges esetekben előfordul, hogy egy értelem-összefüggés úgy zárul össze és úgy teljesül, hogy az értelevonalaknak ez az ürességben végződése elmarad (értsd: az értelemnek alapvetően van időbeli vonatkozása, s a jövő eldöntetlensége miatt az elvárások többetel bízhatnak a valósághoz képest – kieg. tőlem: K. P.), akkor ez a valóság maga is olyan, mint valami színjáték. S hasonlóképp, aki a valóság egészét zárt értelemkörként tudja látni, melyben minden teljesül, az magának az életnek a komédiájáról és tragédiájáról fog beszélni. Ezekben az esetekben, amikor a valóságot játékként fogjuk fel, láthatóvá válik, hogy mi a játék valósága, melyet a művészet játékeként jellemzünk. A játék léte mindig valóra válás, tiszta teljesülés, energia, melynek telosza önmagában van. A műalkotás világa, melyben egy játék lefolyásának egységében teljesen megnyilvánul, valóban egészen átváltozott világ.” (Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984. 95. o.) Az átváltozásról pedig: „... az úgynevezett valóság nem más, mint az átváltozatlan, s a művészet e valóság felemelése a maga igazságába.” (Uo.)] [↗](#)

[62] Mannheim Károly az ideológiafogalom kiterjesztésével létrejött „dialektikusan új helyzet”-ről beszél. Mikor is nem csupán az ideológia *partikuláris* fogalma vált át *totális*ra, hanem a *totális* eléri az ideológia *általános* formáját is, miszerint már: „[...] hosszú távon egyetlen álláspont sem leplezheti le ideologikusként az összes többit anélkül, hogy azok ne élnének ugyanezzel a módszerrel.” (Mannheim Károly: *Ideológia és utópia*. Ford.: Mezei I. György. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1996. 92. o.) Az ideológia fogalmát historizálva a *totális* ideológiafogalom kifejlésének lehetőségét elsősorban Kanthoz, ennek pedig a *partikuláris*sárral való legmeghatározóbb egyesítését Hegel nyomán a marxizmus köti – s márcsak ezért is, a következő lépés, az *általános* forma előkerülésének példaként a Marxizmus szükségszerű (*ön*)kritikájáról ír, miszerint az „új helyzet” minőségi váltása, hogy a marxizmust is éppen ideologikussága szempontjából lehet/kell elemezni. Ugyanis ez, „[...] amely eddig valamennyi ellenfelének utópiáit ideológiaként leplezte le, önmagára még nem alkalmazta e feltételezettségi problémakört, még nem jutott el oda, hogy ezt a lét-relatíváló módszert önmaga hiposztázisával és abszolutizálásával is szembefordítsa.” (Uo.: 282. o.) [A *konzervativizmus*ban ez a fajta totalitás az ontológia felől mint irracionalizmus jelenik meg. (Mannheim Károly: *A konzervativizmus – Tanulmány a tudás szociológiájáról*. Ford.: Kiss Endre. Cserépfalvi Könyvkiadó, Budapest, 1994. 153. o.) Amit meglehetősen érdekes összeolvasni Lukács *Történelem és osztálytudat*ával, ahol is a totalitás filozófiai módszerének kidolgozása – ami *A tőke* hegelianus voltának alátámasztása – egyben a tudományos racionalitás elleni támadás: a dialektikus módszer szerint a tudományos fogalmak „egyoldalúak”,

„hamisak”, s így harcukban (küzdelem nélkül) mindenképp már a „totális-racionalitás” győzedelmeskedik. (Lukács György: *Történelem és osztálytudat*. In: Uő.: *Történelem és osztálytudat*. Szerk.: Vajda Mihály. Magvető Kiadó, Budapest, 1971. 208-211. o.) De emellett a racionalitás elleni támadás Lukácsnál akár még az irracionálitást is vállalja. (Uo.: 366-367. o.) És ehhez ugyancsak tanúságos adalék Feyerabend radikálisabb, „*dadaista megismerésmélete*”-ének álláspontja, miszerint: „ne higgyetek a tudósoknak, ne higgyetek az értelmiségnek, legyen szó akár marxistákról, akár katolikusokról, ezeknek megvannak a maguk érdekeik (...)”, amihez hozzátartozik (innen) következményként: „Nos, valamilyen új megismerésmélet, (...) egy újfajta absztrakt filozófia lenne az utolsó dolog, amit kialakítani szeretnék.” (Paul Feyerabend: *Megismerés szabad embereknek – Kis beszélgetés nagy szavakról*. 2000. MCMXCIX április-május, 14. évf./4-5. sz. 26. o.)]

Erdély pedig a kultúripart ostromló gondolataiban jól nyomonkövethetően az ideológia (mannheimi) *totális* fogalmával él, miszerint: „[...] a totális ideológiafogalom az ellenfél egész világnézetét kérdőjelezi meg. Ebbe beletartozik az ellenfél kategóriális apparátusa is [...]” (Mannheim: *Ideológia és utópia*. 76. o.) S így ő is, mint az „Aki [...] a totális ideológiafogalommal dolgozik, és az összefüggéseket ennél fogva noologikus térben írja le függvényként, [...] nem egy valóságos, pszichológiai szubjektum, hanem egy *hozzárendelési szubjektum* függvényét adja meg.” (Uo.: 78. o.) Montázs-teóriája viszont ennek a *parikularis* fajtájára épül, amiről Mannheim (az előzőtől elkülönítendő) azt írja: „[...] a partikularis ideológiafogalom tulajdonképpen sohasem hagyja el a pszichologizáló síköt, az individuum az a szubjektum, amelyre itt végső soron mindent vonatkoztatnak.” (Uo.: 77. o.) S Erdély szövegeinek (az egyik, részemről legalábbis) eldönthetetlen problematikussága abban az általánosításban rejlik, hogy az élmény aktusát teszi meg elérendő központi színhelynek, (mondhatjuk úgy, a *totális* ideológiát *partikularis* utópiára cserélve), de ebből írásaiban mégis egy kollektív szubjektum felé transzcendál. Mindezt úgy, hogy az általánosítás formájára nem reflektál: nem adja meg az összefüggést a fogalmiságtól mentesülő élményében a kollektivitás felé túlléphetetlen individuum (aki ennyiben mindenképp mentesül bármilyen totális ideológiától) és a mégis meglévő általános érvény igénye között. (Amelynek problematikusságával egyébiránt Kantnak is meg kellett birkóznia az esztétikai reflektáló ítéletek kapcsán: Immanuel Kant: *Az ítélelőerő kritikája*. Ford.: Papp Zoltán. Osiris / Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003. 147-151. o. 18-22. § *Az ízlésítélet negyedik mozzanata, a tárgy feletti tetszés modalitása szerint*; valamint, és főként Uo.: 177-179. o. 29. § *A természeti fenségesről alkotott ítélet modalitásáról*; és ezen túl/(vissza)menően Immanuel Kant: *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről*. Ford.: Czeglédi András. In: Immanuel Kant: *Prekritikai írások 1754-1781*. Osiris / Gond-Cura Alapítvány, Budapest, 2003. 296., 299. o.)

Mannheim szerint az ideológiák közötti küzdelem igazi tétje ontológikus gyökerekig visz – ahogy Erdély kultúrkritikája is ezt célozza meg: az értéktelenné nyilvánítás iránya noologikus-ontológiai-ismeretelméleti jellegű. S ha Erdély ideologikumtól megszabadulni próbáló törekvései nem is kerülhetik el az ideologikuskénti/utópikuskénti olvasásuknak a lehetőségét, még ehhez hozzá kell tennünk Mannheim megállapítását az ideológia és utópia képzetek termékeny, dinamikus harcáról, mely ezeknek az esetleges negatív felhangjait összességében módosítani szándékozik (, s amely Erdélyre, vállalt törekvései felől olvasva őt, hatványozottabban igaz): „[...] mindkettő szembefordul a tudat nagy csábításával – a gondolkodás ama tendenciájával, hogy magába forduljon s elfedje vagy egyszerűen csak átlépje a valóságot.” (Uo.: 116. o.) ➡

[63] Erdély: *Montázs-éhség*. I. m. 104. o. ➡

[64] Ezzel innentől előkerül dolgozatom harmadik tétje is, melyre szerintem elkerülhetetlenül figyelniünk kell, ha Erdély montázs-esztétikájáról szeretnénk beszélni. ➡

[65] Erről bővebben: Müllner András: *Az első happening: A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története*. In: *Néma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből: Aktuális avantgárd 3.* szerk.: Deréky Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 182-204. o. ➡

[66] Erdély: I. m. 102. o. [↗](#)

[67] Uo.: 103. o. [↗](#)

[68] Uo.: 103. o. [↗](#)

[69] Gyertyán Ervin: *Szemiotika – jelentéssel és anélkül*. In: Valóság, 1973/11. 89. o. [↗](#)

[70] Erdély: *Mozgó jelentés (A zenei szervezés lehetősége a filmben)*. I. m. 113-126. o. Erdély szövegének címe kapcsán elsősorban a valóságtöredék – filmnyelvi elem – fogalmiság – „ősnemző réteg” – „állapotkommunikáció” – valóság film(meg)értésbeli dinamikus viszonyainak megfelelő jelentésmódosulásokra gondolhatunk. Ezzel összhangban Erdély írásában az általa elkülönített rétegek tematizálható jelentésmódosító hatása jó néhány terminusának változó jelentését vonja maga után, de/és ezek mellett több helyütt akár reflektálatlanul is eltérő jelentésben használja fogalmait. Ennyiben szövegének kiterjedt jelentésszerűségében is eleget tesz a címben ígért mozgalmasságnak. Részemről pedig a címválasztás ez utóbbiakra szeretne utalni, miszerint ezeket a jelentésbeli elmozdulásokat is figyelembe véve szeretném megmutatni Erdély filmszemiotikájának diszkrét fogalmiságon túlmutató komplexitását. [↗](#)

[71] Uo.: 123. o. [↗](#)

[72] A filmnyelvi elemről kétféle szintaxis, kétirányú meghatározottság alapján beszél, noha ezeket tematikusan nem szeparálja el egymástól. A feltárandó nyelvi szintaxis mellet az elem megmarad a valóság összefüggésrendszerének tagjaként is. Jelen passzusban olyannyira, mintha a kettő közötti határ tudatos elmosása történne. Itt az érvelés logikája a nyelvi szintaxis kiemelése felé tart, de az egy töről fakadás láttatása egyben megelőlegezése az állapotkommunikáció kiürült fogalmiságból való kilépésének, a valóságba való átlépés, a transzregresszió lehetőségének, mi több, könnyeden, szinte észrevétlen végrehajtható mozdulatának. Az elem amennyiben egyszerre egy jelenet és a valóság töredéke; ha legalább részben a valóság töredékeként is értelmezett, úgy akkor kapcsolódik az első bekezdésében feltételezett sarkított eset jelölő-jelölt azonossághoz is, s a kettős értelmezés ezen tagja a tanulmány további részében háttérben (vagy inkább készenlétben) marad mindaddig, amíg a filmnyelv lebontásakor megújult 'értelemmel' vissza nem térhetünk hozzá. [↗](#)

[73] Példája a Bódy Gábor-féle „flipper-struktúra”, ahol is remény szerint a képsorok összegéből összeáll a centrális jelentéshalmaz, de egyértelműbbé téve a kötelekeket, azért időközönként beékelődik a centrális elem is, ami egyszerre utólagosan felvillantja az addigi összefüggéseket – kiderül, az intenciónak megfelelően néztünk-e, jó volt-e a megoldásunk. [↗](#)

[74] Uo.: 116. o. [↗](#)

[75] Uo. [↗](#)

[76] Hozzátehetjük, a zene, ha filmzene, akkor legalább metonimikusan érintkezik a filmmel, a film belső (szemiotikai, strukturális és episztemológiai) metonímiája lesz. És Erdély film – zene párhuzama azért is olyan találó, mert ez a viszony a mélystruktúrába ránt bele. Ahol is a zene – film a mélystruktúra „hologram képletének” részben-az-egész viszonyát

mutatja – bár anélkül, hogy ott mint példát említene –, ráadásul annak a legkifejtettebb mintájaként. (A kiütköző differencia pedig ott van – e nélkül már-már gyanús is lenne Erdélyt értelmezni –, hogy a zenei szerkesztés elvének érvényesülése jelen esetben a felszíni struktúra kiteljesítését jelenti.) [↗](#)

[77] Uo.: 117. o. [↗](#)

[78] Uo.: 117. o. [↗](#)

[79] Uo.: 118. o. [↗](#)

[80] Gondolatmenetének szerintem jól kivethető dialektikussága ugyan teljes mértékben reflektálatlan a részéről, de a dolgozatom elején a *Montázsgeiszt és effektus* c. írásából már idézett montázs és a dialektika összekötése (Erdély: I. m. 157. o.) ad némi alapot arra, hogy olvasatomban jelen szövegének montázsa mögötti koherenciáját alapvetően ebben, ennek egy vetületeként vélhessem felfedezni. [↗](#)

[81] Uo.: 121. o. [↗](#)

[82] Hogy itt mit takar az „eredetileg világos jelentés”, azt nem explicálja – tippelhetünk az eddigi passzusokat behelyettesítve, de valószínű bármilyen értelemben vett, világosnak tűnő jelentésről van szó. Nem a jelentés eredete (szintaxis, egyszerű konvenció – vagy egy adott közösség konvencióiban *értelmeződő* szintaxis – *avagy* ontológia) fontos itt, hanem a jelentés felszámol(ód)ása. [↗](#)

[83] Uo.: 120. o. [↗](#)

[84] Uo. [↗](#)

[85] S a filmben rejlő lehetőségek felismerése már csak azért is nélkülözhetetlen számára, mert (a genealogikus szándék kapcsán már említett módon) a filmművészet újradefiniálásának szándékát/lehetőségét a sajátos eszköztárának kimutathatóságára alapozva gondolja el. A neoavantgárd-beli műfajösszemosások, művészeti ágak határainak megkérdőjelezése, feszegetése, egymásba mosása mellett a mi a művészet?-kérdésre koncept art formájában a művészetben belül (metaművészet) sorakoznak a válaszok. A neoavantgárd elméletírónak ezért szinte kötelessége hasonlóan radikális kérdést feltennie a filmművészet kapcsán is, válaszában pedig nem meglepő, hogy nem kötődik egyöntetűen az addig kialakult konvenciók egyikéhez sem. Számomra mégis előkerül a kérdés, hogy a film sajátos, öntörvényű szemiotikájának bemutatása mennyiben egy duplán „eljátszott” pozícióváltás, a rendezői intenció álruhába bújtatásának eredménye: a koncept art-szerű törekvésektől független-e Erdély, mikor elméletet ír? Mikor is az elméletíró Erdély potenciális, erőskező „rendezője”, egy idő után felismeréseinek folyamányaként önös szándékait feladva kénytelen „pozíciót váltani”, a háttérbe süllyedve csupán statisztálni, mikor nem tehet mást, minthogy figyelembe veszi, kihasználja, felerősíti a filmművészet eszköztárának kikerülhetetlen „lehetőségeit”. S ilyenkor mintegy csak hagyja megmutatkozni az anyagot. Nem tudom. (Habár a válaszadásban ez nem segít – inkább továbbviszi problémánkat egy következő ellentmondásba – ellenpontként azért érdemes ezt összevetni a következővel: „Kicsit magára hagyni az anyagot, hogy csináljon, amit akar, de mégis irányítani. Néha az az érzésem, hogy egy ilyen módszerrel nem is lehet csúnya vonalat húzni. És pont ezért nincs például esztétikai értéke a gyerekrajzoknak. Mert esztétikai értéke csak annak van, ami csúnya is lehet.” Sebők Zoltán – Erdély Miklós: *Új misztika felé*. In: Erdély: I. m. 65.) [↗](#)

[86] Uo. [↗](#)

[87] Uo.: 121. o. [↗](#)

[88] Uo.: 123. o. [↗](#)

[89] Uo. [↗](#)

[90] Uo.: 126. o. [↗](#)

[91] Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984. 95. o. [↗](#)

[92] Gadamer: „Az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában.” (Uo.: 126. o.) [↗](#)

[93] Gadamer: „A játék megmutatásában láthatóvá válik az, ami van.” (Uo.: 95. o.) [↗](#)

[94] Ha pedig Erdélyt montázs-esztétikáját így értelmezzük, akkor a gadameri esztétikával talán épp az a legerősebben meglévő egyezése, ami Gadamert az újításai mellet akár konzervatívnak olvashatóvá is teszi: az ontológia és a szép összekötése. De hozzátehetjük, ez Erdély montázsának csak az egyik szegmense. [↗](#)

[95] Némileg emlékeztetőül, ez a beszéd is, bármennyire ártatlanul akar szólni, nem kerülheti el az érintettség részlegességét: az elemeknek folyamatba való visszaillesztése sem biztosíthatja a metamegértést számunkra, a folyamatkénti értelmezés is csupán az egyik megközelítése a ‘megértésnek’, amit tökéletesen felold az egybefüggő állapotkénti meghatározás. [De olvasásunk előrehaladtával legalább szertefoszlani látszódik egyik kezdeti „félelmünk”: minél inkább törekednénk is rá, Erdély besorolásának, az avantgárd renitens törekvéseket (természetük ellenében) határok közé igazító értelmezői intézményesítésnek az esélyei minimálisra csökkennek.] [↗](#)

[96] Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés (Tractatus logico-philosophicus)*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989. 11. o. 1; 1.1 (saját számozása szerint) [↗](#)

[97] Uo.: 90. o. 7 [↗](#)

[98] Uo.: 70. o. 5.6 [↗](#)

[99] Barthes pedig még így ír 1964-ben: „[...] egyre nehezebb egy olyan képi vagy tárgyi rendszert elképzelni, melynek jelentettjei a nyelven kívül létezhetnek: felfogni azt, amit egy szubsztencia jelent, annyi, mint elkerülhetetlenül szétदारabolni a nyelvet: csak a megnevezett értelem van, és a jelentettek világa nem más, mint a nyelv világa.” (Roland Barthes: *A szemiológia elemei*. In: Roland Barthes: *Válogatott Írások*. Válogatta: Kelemen János, Európa Könyvkiadó – Modern



[100] Roland Barthes: *S/Z*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997. 21. o. A denotáció-konnotáció mentén haladva újabb, összességében kibogozhatatlan megállapítások sorát tehetnénk Erdély ideológiakritikájáról. Nála mintha csak utolérhetetlen végtelen játéka lenne a Barthes-szövegekben az ideológiára adott meghatározások közti (reflektált!) különbségeknek. „Az ideológia végeredményben a konnotáció jelentettjének (a jellemsevi értelemben vett) *formája*, [...]” (Barthes: *A szemiológia elemei*. I. m. 86. o.); az *S/Z*-ben már határozottabban: „Végül ideológiailag, e játék a klasszikus szöveg számára előnyös ártatlanságot biztosít: a két rendszer – a denotatív és a konnotatív – közül az egyik önmaga felé fordul, magára mutat, mégpedig a denotáció.” (Barthes: *S/Z*. 20. o.) Erdély kapcsán pedig ezért könnyen emlegethetnénk Miller *klasszikus*(nak mondható?) válaszát M. H. Abrams véleményére, miszerint eldönthetetlen, mi a parazita és a házigazda: dekonstrukciós és az egyértelmű olvasat egymás mellett férnek meg tárgyuknál. (J. Hillis Miller: *A kritikus mint házigazda*. In: *Filozófiai Figyelő*, 1987/3-4.) De ezzel túl korán, óvatlanul aggatnánk Erdélyre a dekonstruktív gondolkodó jelzőt. [↗](#)

[101] Erdély: I. m. 120. o. ; részemről a 82. lábjegyzet. [↗](#)

[102] Jacques Derrida: *Grammatológia*. ÉLETÜNK – magyar műhely, Szombathely, 1991, 25. o. [↗](#)

[103] Michel Foucault: *Előszó a határsértéshez*. In: Uő: *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 79. o. [↗](#)

[104] Ahogy Lyotard a koherenciájukat megtartani képtelen, széteső metatanarratívákról beszél, Virilio a posztmodern töredezettséget éppen kollázként értelmezi: „A mikroelbeszélések korában élünk, a töredék művészetek korában élünk [...] Azt vesszük észre, hogy az egység (a folyamatosság egységének képze) áthelyeződött a töredékre, a rendezetlenségre. Sőt az eredeti helyzet a visszájára fordul. A töredék visszakapja autonómiáját, azonosságát a közvetlen tudat szintjén, ahogy Bergson mondaná. A történelem a „nagy elbeszélés” szintjén létezik. Én csak a kollázsban hiszek, mert az történelem-túli.” (Paul Virilio – Sylvère Lotringer: *Tiszta háború*. Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest, 1993. 75. o.) Erdély pedig a montázssal kísértetiesen hasonló módon számolja fel a bármilyen mesét-mesélhetőséget lehetőségét, teret hagyva a(z onnan nézve) nagyfokú negatív entrópiának, de a rendezetlenség az addigi „egész” eredendő töredezettségének felmutatásán át újabb, (intenciója szerint) ősből, közvetlenebb egész evidenciáját villanthatja fel. [A világ Egy, akárcsak Hamvasnál, de ennek elérése, ígérete szerint, nem jár együtt a szubjektum megszűn(tet)ésével: a kiteljesedés (valamiként) nem jár együtt a tökéletes integritásban való feloldódással. (Hamvas: „Az univerzális személy az, aki a létben tartózkodik. A létben való tartózkodás ismertetőjele, hogy a világ: Egy.” Hamvas Béla: *Scientia Sacra*. Magvető, Budapest, 1988. 185. o.)] [↗](#)

[105] Foucault-nál a felismerés után (habár egyfelől még ezt is bőven nevezhetjük klasszikus transzcendentálfilozófiai megközelítésnek) a gondolkodó számára a nyelvben szétszóródott szubjektivitás, a pozitivitás nélküli eredet marad. Egyetlen út kínálkozik: a határsértés, mint nem-pozitív afirmáció. [↗](#)

[106] Derrida: „Tehát az interpretációnak, a struktúrának, a jelnek és a játéknak két interpretációja létezik. Az egyik arról álmodik, hogy képes lesz a játék és a jel rendje elől elillanó valamiféle igazság vagy kezdet/eredet megfejtésére, és az interpretáció szükségességét úgy éli meg, mint valami száműzetést. A másik, mely nem fordul már a kezdet/eredet felé, fenntartja a játékot, és megkísérli, hogy az emberen és az emberiségen túlra jusson, hiszen az ember neve annak a lénynek a neve, aki a metafizika, illetve az onto-teológia történetén keresztül, vagyis egész története során a teljes jelenlétről, a biztos alapról, a kezdetről és a játék végéről álmodott.” (Jacques Derrida: *A struktúra a jel és a játék az embertudományok diskurzusában*. In: *Helikon*, 1994/1-2. 34. o.) [↗](#)

[107] Erdély lehet, ugyanazt a „játékot” ismeri fel és játssza, mint Derrida, de nem fenntartja, hanem kimerítve felfüggeszti

a sodrását. [Bár Erdélyt olvasva a gyanúnk folyamatosan fennmaradhat – és erről nem is feltétlenül Erdély gondoskodik –, t.i. korlátolt értelmezésünk során *még* nem tudhatjuk, az „állapotkommunikációban” pedig *már* nem tudhatjuk, a felfüggesztés csupán a „játék” része-e. (Minden esetre a felfüggesztésről való beszéd még biztosan a „játék” része tud csak lenni)] [↗](#)

[108] Ferdinand Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Gondolat, Budapest, 1967, 91. o. [↗](#)

[109] Alekszej Krucsonih: *Az értelmén túli nyelv deklarációja*. In: Orpheus. 1992/2-3. (III. évfolyam) 62. o. [↗](#)

[110] A lecsupaszítás, a fogalmi jelentésből való kizökkentés hasonló technikáira is érdemes figyelni. Erdély a film kapcsán *A zenei szerkesztés lehetőségeiről* beszél, Krucsanihnál pedig az értelmmentűli szóteremtés fajtái az „énekes, ráolvasó és megigéző mágia” és a „zenei-fonetikai szóteremtés – hangszerelés” (Krucsanih: Uo.) [Ezért Erdély szemiotikája kapcsán Krucsanih és a hangöltészet hagyományáról is bőven beszélhetnénk: Lásd pl.: Szkárosi Endre: *A hang autonómiája a költészetben*. In: Szkárosi Endre szerk.: *Hangköltészet. Szöveggyűjtemény*. Artpool, Budapest, 1994. 3-9. o.] Azonban Krucsanih háromféle javallott technikája közül ez csak az első. A többi a „Hátha – esztétikája” felé visz, és technikái így összességében már Erdéllyel szorosabb rokonságot engednek láttatni: „A hátha és a Találomra szóteremtései [...] elszólások, elírások, nyomdahibák, nyelvbtlások; ide tartoznak még a hangzásbeli és értelmi szómegcsúsztatások, szócsuszamok (szdvígek), a nemzeti nyelvként változó idegen akcentus [...]”, ahogy Erdély *Mozgó jelentésbeli* ideális rendezőjének a polifonikus rétegek aleatorikussága felé kell fordulnia, mert, *(Az elszabadult vonalban)* bővebben: „Ha az alkotó a véletlen tevékenysége által létrehozott felülmúlhatatlan hatások iránti alázatból hagyja azokat ugyancsak a véletlen által tönkretenni, személyes inspirációját elfojtja, olyan lelki és erkölcsi erőről tesz tanulságot, ami az egész műben majd mint különös esztétikum visszatérül.” (Erdély: *Az elszabadult vonal (Jegyzetek a magyar rajzfilm stílustörekvéseiről)*. I. m. 109. o.) A véletlen kultuszáról lásd még: Beke László: *Véletlen mint művészet*. Interneten: <http://www.artpool.hu/veletlen/default.html> [↗](#)

[111] Szilágyi Ákos: „*O. belle matière fecale!*” Alekszej Krucsonih szkatopoézise. In: Orpheus. 1992/2-3. (III. évfolyam) 72. o. [↗](#)

[112] Erdély: *Montázs-éhség*. I. m. 103. o. [↗](#)

[113] Uo. [↗](#)

[114] Uo.: 104. o. Azt hiszem külön tanulmányt érdemelne a futuristák összevetése a posztmodern törekvésekkel. Szilágyi Ákos elsősorban a középkor karneváljának felszabadító disszonanciája felé olvassa Krucsonih-t (ahogy tanulmányának Rabelais-idézete is mutatja.) De legalább ilyen érdekes vállalkozás lehetne a posztmodernitás felől olvasni Krucsanih 'szdvig'-jét (Szilágyi Ákos lábjegyzete szerint ez magyarul: szócsuszam, szócsuszamlás, szócsusza, szócsuszi, szócsúsztatás, szócsusszintás, elcsuszam, átcsuszam, összecsuszam stb.), mert ez nem is csupán költői technika, hanem, Erdély szavaival a „lufi visszafúj.” ((Avagy Garaczi László kérdésével a pacalról: „Mi van, ha visszaemészt?”)) A *Deklaráció N° 4* szerint márpedig: „Ha a költő nem tudatosítja és nem használja fel a szócsuszamokat, akkor a csuszamok maguk fogják használni őt. [...] a költők élnek-halnak, azonban a szócsuszamok hallhatatlanok. A zaum győzni fog!” (Krucsanih: I. m. 64-65. o.) [↗](#)

[115] A strukturalizmus előtti meghatározhatatlan őselvből kifejlő organikus formáját a strukturalisták realizálható elvként elgondolt formája, a rendszer követi. Propp *Mese morfológiájáról* úgy szokás beszélni, mint strukturalista szövegről, és lényegében az is. De Propp könyvétől nem elválaszthatóak a fejezeteit felvezető Goethe-idézetek. Goethe pedig a morfológiával nem csupán egy szerkezetet akart feltérképezni, hanem egy organikus őselvet megtalálni. A mese

morfológiája 8. (záró) fejezetének idézete: „A formák tudománya nem más, mint az átalakulások tudománya.” (Vlagyimir Jakolevics Propp: *A mese morfológiája*. Gondolat, Budapest, 1975. 125. o.) – amit akár Erdély is írhatott volna. Goethe és (azért csak részben) Propp számára a forma úgy volt organikus, ahogy Eizenstein számára a film eleme „tégla” helyett „sejt” (Szergej Mihajlovics Eizenstein: *A filmkocka mögött*. In: *Válogatott tanulmányok*. Áron Kiadó, Budapest, 1998. 99-114. o.); és Erdély számára pedig a montázs organikus szimbólum. [↗](#)

[116] Az *ítélőerő kritikájára* egyszerűen azért nem tértem ki, mert dolgozatomat végképp szétfeszítette volna, és már csak azért sem, mert Kolozsi Orsolya kimerítően foglalkozott vele. Lásd: Kolozsi Orsolya: *Marly tézisek. Erdély Miklós művészetelmélete és Kant teóriája a fenségesről*. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből: Aktuális avantgárd* 3. szerk.: Derék Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 78-85. o. [↗](#)

[117] S persze még egy megjegyzésre: Erdélyt talán (többek közt) az a különbség miatt sem lehet „egyben” olvasni, ami Gadamer és Danto művészet-megközelítését elválasztja. Azon túl, hogy mindketten a műalkotások létmódjával (is) foglalkoznak, egészen máshonnan, máshogy beszélve közelítenek tárgyukhoz. Míg Gadamer főként német hagyományokra, klasszikus európai filozófiára alapozva gondolkodik; addig Danto elsősorban az analitikus iskolához és Wittgensteinhez köthető. Hozzájuk hasonlóan Erdély szövegeinek is egyik tétje a montázs ontológiai megalapozásának esélye, viszont ez olyan formában, hogy egyaránt köthető akár a gadameri és akár a dantói diskurzushoz is. Erdély teóriájában együtt van Gadamer és Danto különbsége, persze azzal a többlettel, hogy Erdély külön-külön Gadamerhez és Dantóhoz képest is mást mond. Erdély Gadamerhez hasonlóan a műalkotáshoz csatolja az igazság igényét, és legalább részben, ideiglenesen az értelem hermeneutikai tevékenységét. Viszont ezt Gadamer a művészet reprezentációként felfogható létmódjának a mellőzésével teszi, azaz nem különül el nála a valóság a művészettől: „Nem azt kérdezzük a művészet tapasztalatától, hogy minek gondolja magát, hanem azt, hogy mi a valóságban, és mi az igazsága akkor is, ha ő maga nem tudja, hogy micsoda, és nem tudja megmondani, hogy mit tud.” (Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984. 87. o.) Az igazság megtörténézésének feltétele nála az esztétikai tapasztalás „lenni-hagyás”-a: „Tehát az a lényeg: azt, ami van, lenni hagyni. A lenni-hagyás azonban nem azt jelenti, hogy csupán megismételjük, amit már tudunk. Nem valami ismétléselmény formájában, hanem magának a találkozásnak a hatására hagyjuk lenni azt, ami volt, annak a számára, aki vagyunk.” (Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. In: *A szép aktualitása*. Válogatta: Bacsó Béla, Ford. Bonyhai Gábor. T-Tw ins Kiadó, Budapest, 1994. 76. o.) – s a reprezentáció így nála inkább a létező (kérdőjel nélkül) kifejlése. Erdély montázsában ezzel (párhuzamos) ellentétben ugyancsak az igazság lép működésbe, de csak a kikényszerített reflexív helyzetek, hermeneutikai körök ismétlésének felfüggesztése után. Amivel pedig Erdély befogadójának a szép, igaz eléréséért meg kell küzdenie, az épp a Danto által felvázolt valóság-művészet kettéosztottságának új egységbe olvasztása. Ugyanis Danto Wittgensteinre (és Nietzsche-ét követve Dionüszosz tragédiabeli megjelenésének csupán *látszatára*) alapozva – és ez az alapvető különbség közte és Gadamer közt – a művészet lényegi sajátosságát abban az önmeghatározó gesztusában látja, ahogy magát megkülönbözteti a valóságtól. A művészet és a filozófia létrejötté egy társadalomban szerinte egybeesik a valóság egy fogalmának megalkotásával, mikor is: „[...] létezik számukra az ellentét a valóság és valami más – látszat, illúzió, reprezentáció, művészet – között, ami teljesen elkülöníti és bizonyos távolságba helyezi a valóságot” (Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása – Művészetfilozófia*. Ford.: Sajó Sándor. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2003. 82. o.) E szerint pedig a művészet ontológiája – habár ez nála nem ’nyelv’-ként van meghatározva – Wittgensteinnel továbbkövetve megegyezik a nyelv ontológiájával. Erdély pedig, ugyan csak ideiglenesen, de nyelvnek tekint(et)i a filmet, a montázst: és ez az a kelepce, amiből filmjeinek nézői, szövegeinek olvasói az intenció szerint talán egyszer kiléphetnek – ki/át a valóságba. (S a kelepceben levés reflektáltsága pedig így szükségszerű előfeltétele a megtisztulásnak, a kilépés tiszta látásának.) [↗](#)

[118] Erdély Miklós: *Marly tézisek*. In: Erdély Miklós: *Művészeti írások (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)*. Szerk.: Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 128. o. [↗](#)

[119] *Beszélgetés Erdély Miklóssal (1985. 4. 10.)*. Peternák Miklós közlésében In: Erdély: *A filmről*. 12. o. [↗](#)

[120] Uo.: 30. o. [↗](#)

[121] Erdély Miklós: *[A tézisek mellé...]*. In: Erdély: *Művészeti írások*. 129. o. [↗](#)

[122] Többnyire *A szöveg öröme* terminológiáját véve alapul. (Roland Barthes: *A szöveg öröme – Irodalomelméleti írások*. Szerk.: Babarczy Eszter. Osiris Kiadó, Budapest, 1988.) [↗](#)

[123] Roland Barthes: *A műtől a szöveg felé*. In: l. m. 68. o. [↗](#)

[124] Erdély Miklós: *Mozgó jelentés (A zenei szervezés lehetősége a filmben)*. In: Erdély: *A filmről*. 122. o. [↗](#)

[125] Vasák Benedek Balázs: *Erdély Miklós kívül és belül – Tank, felhő, jegenye*. In: *Filmvilág*, 1999/03. 06-09. o.; Interneten: [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=3979](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3979) [↗](#)

## Erre a szövegre így hivatkozhat:

Kőhalmi Péter: Erdély Miklós filmesztétikája montázsának tört tükrében - avagy dialektikus zárójelek, mint Erdély mosolyai. *Apertúra*, 2007, nyár

<http://uj.apertura.hu/2007/osz/kohalmi-2/>



[Regisztrálj](#), hogy megnézd, mi tetszik az ismerőseidnek.

### Előző cikk



Nem, identitás,  
(film)elbeszélés. Virginia  
Woolf / Sally Potter:  
*Orlando*

### Következő cikk



Gilles Deleuze  
filmfilozófiájának kritikai  
és klinikai olvasata

